
ГЛИНКА В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ
ГЛИНКА
В ВОСПОМИНАНИЯХ
СОВРЕМЕННИКОВ
*
МУЗГИЗ
1955



М. И. ГЛИНКА

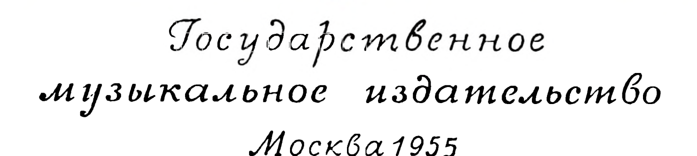
(С акварели, приписываемой К. П. Брюллову)

ГЛИНКА
В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ



Под общей редакцией
А. А. Орловой

*



Государственное
музыкальное издательство
Москва 1955

Составление, подготовка текста,
вступительная статья и комментарии
А. А. ОРЛОВОЙ

Подготовка текста из «Записок»
Н. А. Маркевича и комментарии к ним
Н. Г. РОЗЕНБЛЮМА

ВОСПОМИНАНИЯ СОВРЕМЕННИКОВ О МИХАИЛЕ ИВАНОВИЧЕ ГЛИНКЕ

В 1954 году наша страна и все прогрессивное человечество отметило торжественную дату — 150-летие со дня рождения Михаила Ивановича Глинки.

Музыка Глинки неувядаемо прекрасна. Имя ее творца бессмертно. Велико значение Глинки — передового художника, переросшего в своем творчестве общественное сознание того класса, к которому он принадлежал.

«Зарей русской музыки» называли творчество Глинки его современники. Имя Глинки было начертано на знамени лучших деятелей русской музыкальной культуры второй половины XIX века.

«Волшебник Глинка» — сказал о гениальном музыканте великий пролетарский писатель Максим Горький.

В числе лучших сынов русского народа был назван Глинка И. В. Сталиным в 1941 году.

Так, из поколения в поколение, увенчанное славой, перешло к потомству бессмертное наследие основоположника русской классической музыки.

Советские музыковеды немало сделали для изучения творческой биографии Глинки и его музыкального наследия. Но все же описания жизни и деятельности Глинки имеют множество «белых пятен», не восполненных до сих пор пробелов. Это, конечно, долгое время мешало правильно понять и оценить выдающийся художественный интеллект великого композитора.

Значительным материалом для заполнения таких пробелов в жизнеописании Глинки представляют воспоминания о нем его современников. Разбросанные во множестве различных периодических изданий, давно ставших библиографической редкостью, они были доступны сравнительно небольшому кругу специалистов. К тому же отсутствие необходимых пояснений, комментариев, а в ряде случаев небрежное издание также значительно снижали познавательную ценность этих воспоминаний, а зачастую лишали возможности их правильного прочтения. Поэтому объединение мемуарных свидетельств о Глинке представляется сейчас одной из насущных задач современного глинковедения.

Воспоминания — это коллективный рассказ о гениальном композиторе, в котором перед нами предстает живой Глинка. Перелистывая страницы воспоминаний, мы видим Глинку — замечательного творца его

произведений, Глинку — несравненного певца, вдохновенного импровизатора и пианиста, чуткого педагога и требовательного критика. Впервые ярко вырисовывается фигура Глинки —слушателя, по свидетельству современников, столь же вдохновенного, как и его собственное исполнительство.

Первый опыт объединения мемуарных материалов о Глинке был сделан в 1930 году А. Н. Римским-Корсаковым при издании «Записок» композитора. Кроме обычного в прежних изданиях приложения воспоминаний Л. И. Шестаковой «Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки», А. Н. Римский-Корсаков поместил также отрывки из воспоминаний А. Н. Серова и Ю. К. Арнольда и «дневник» Н. В. Кукольника.

Настоящий сборник представляет собой попытку объединения наиболее интересных мемуарных материалов, сопоставления отдельных фактов, критической оценки различных суждений о Глинке, высказанных о нем его современниками.

Глинка никого не допускал в свою творческую лабораторию, поэтому в воспоминаниях о нем эта главнейшая сторона его деятельности осталась мало освещенной: лишь в отдельных замечаниях встречаются свидетельства о работе Глинки. Тем важнее объединить в одной книге эти отдельные указания.

Конечно, не все воспоминания равноценны. Степень интереса подобных свидетельств определяется степенью чуткости и наблюдательности различных авторов. Многие лица, пытавшиеся проникнуть в сокровенный мир художника, судили о нем слишком примитивно, не будучи в состоянии понять гениальную натуру Глинки. Тем не менее, внимательный читатель даже и в этих поверхностных суждениях (а иногда и вопреки им), сопоставляя замечания отдельных мемуаристов с высказываниями самого композитора в его письмах и «Записках», сможет сделать немаловажные заключения и по этому — центральному для творческой биографии художника — вопросу.

На ошибочности некоторых суждений, присущих большинству мемуаристов, следует остановиться специально.

К таким вопросам относится прежде всего история создания второй оперы Глинки — «Руслан и Людмила». Почему история создания «Руслана» выглядит во всех воспоминаниях не такой, какой она была в действительности? Почему подобно многим своим современникам, в подтверждение их слов, что «Руслан», дескать, неудавшаяся опера потому, что в создании ее либретто принимало участие множество авторов, Глинка всячески поддерживал эту версию?

Ответ на этот вопрос может быть только один: Глинку глубоко задевало непонимание его новаторского произведения не только аристократической публикой (известно, что Глинка не очень-то дорожил мнением великосветской черни), но прежде всего таким высокоценимым Глинкой знатоком музыки, как Мих. Ю. Виельгорский. Постоянно всеми мемуаристами цитируемая фраза, ставшая действительно «ходячей»,— что «Руслан»—неудавшаяся опера, больно уязвляла композитора. Не могло не обижать Глинку и непонимание его гениального произведения даже А. Н. Серовым, на которого композитор возлагал большие надежды.

Постоянные насмешки над «Русланом», разговоры о том, что опера несценична,— все это заставляло чуткого и легко ранимого Глинку глубже прятать от взоров не понимающих, но любопытствующих друзей подлинный замысел своей оперы. Вероятно, чтобы укрыться от непрошенных нотаций и замечаний, Глинка сам стал повторять, будто опера получилась несценичной оттого, мол, что у нее было семь нянек. Таким

образом сам автор скрыл замысел своей оперы как произведения глубоко новаторского, резко отличающегося от всего того, что до него существовало в оперном театре.

Создание эпической оперы Глинки вызвало всеобщее недоумение. Критики, писавшие о ней, как бы сочувственно ни относились они к Глинке, как бы высоко ни оценивали музыку «Руслана», не поняли драматургии оперы, применяя к ней мерку существующего оперного стандарта. Лишь В. Ф. Одоевский понял подлинный замысел композитора.

Именно это и привело к тому, что Глинка, по словам В. В. Стасова, «сам же рассказывал всем знакомым [...] сам же написал в автобиографических «Записках» *, что опера его писалась без плана, урывками, что К. А. Бахтурин «намахал» план оперы в пьяном виде за каких-нибудь четверть часа, и т. д., и т. д.

Только стасовская публикация «Первоначального плана» оперы и писем композитора к Ширкову позволила заподозрить Глинку в сознательном искажении истины. По словам Стасова, «никогда еще никакой композитор более Глинки не заботился о либретто и всех его подробностях от самых крупных и кончая самыми мелкими, и никогда еще никакой композитор не представлял менее Глинки чего бы то ни было произволу и вкусу своего либреттиста» (разрядка В. В. Стасова) **.

Но Стасов в этом вопросе оставался одиноким; многие воспоминания о Глинке были уже написаны, не все авторы мемуаров читали «Русскую старину» и, наконец, слова самого Глинки, сказанные лично или зафиксированные в «Записках», казались более убедительными, чем точка зрения Стасова.

Поэтому история создания «Руслана и Людмилы» в большинстве мемуарных источников отражена будто в кривом зеркале.

Но зато история постановки второй оперы Глинки именно при сопоставлении данных из многих воспоминаний предстает в своем истинном свете, опровергая прочно вошедшую в глинкиану версию о трагическом фиаско «Руслана и Людмилы» в противоположность успеху «Ивана Сусанина».

Наряду с совпадающими у многих мемуаристов оценками одних и тех же фактов, встречаются и резко противоположные точки зрения на один и тот же предмет.

Из наиболее противоречивых высказываний современников следует отметить две в корне различные оценки так называемой кукольниковской «братии». Поскольку эта тема занимает чрезвычайно большое место в воспоминаниях о Глинке, на этом вопросе также приходится остановиться подробнее.

Думается, что наиболее правильную характеристику «братии» и выявление причин близости Глинки к кружку Кукольника дал в своих воспоминаниях А. Н. Струговщиков. Он показал, что многое из того отрицательного, что приписывалось личности Нестора Кукольника, следует адресовать его старшему брату, Платону. При этом интересно отметить, что люди, близкие к Глинке, знавшие характер его общения с кружком Кукольника (П. А. Степанов, К. А. Булгаков, В. П. Энгельгардт, Л. А. Гейденрейх), не придавали столь отрицательного значения в жизни Глинки его общению с этой средой. Остальные же лица, либо, по выражению

* В. В. Стасов. Предисловие к письмам Глинки к Ширкову, «Русская старина», 1872, февраль.

** Там же.

Струговщикова, питавшиеся «слухами петербургских кумушек» (Ю. К. Арнольд, Н. А. Титов, племянница Глинки — Ю. Д. Бер и др.), либо принадлежавшие к «аристократическому лагерю» (Ф. М. Толстой),—пытались каждый по-своему «бросить камень» в пресловутую «братию».

Сейчас можно с достаточной объективностью разобраться в этом вопросе. Общение Глинки с кружком Кукольника имело как отрицательные, так и свои положительные стороны.

Глинку влекла к «братии» царившая там атмосфера, свободная от всяких условностей светских салонов, возможность найти здесь — в среде людей, восторженно принимавших его музыку,— убежище от невежественных насмешек аристократической черни над музыкой «Ивана Сусанина», от обывательской травли в связи с семейным конфликтом и т. п. Но, конечно, Глинка не мог там получить настоящей глубокой оценки своего творчества, ни тем более деятельной поддержки своим идейно-эстетическим устремлениям. Для Глинки это была лишь отдушина, где он в веселой дружеской компании отвлекался от тяжелых житейских невзгод; здесь он с радостью пел, играл и делился своими вдохновениями с людьми, искренно восторгающимися им, хотя и без глубокого понимания. Любил он и подурачиться, и надо признать, что ничего, кроме различных «музыкальных шалостей», обычно не происходило.

Из примера отношения мемуаристов к «братии» видно, что многие авторы воспоминаний крайне субъективно подходили к оценке как отдельных фактов биографии Глинки, так и к характеристике его личности. Легенды и вымыслы, превращавшие гениального труженика в «гуляку праздного», питали воображение ряда исследователей творчества Глинки и определили отношение к нему на многие десятилетия вперед. Только советское музыкознание со всей резкостью поставило вопрос о превратном освещении личности Глинки его биографами. Особая заслуга здесь бесспорно принадлежит акад. Б. В. Асафьеву, который впервые обратил внимание на вопиющее несоответствие между высокоинтеллектуальным творчеством Глинки с освещением его личности прежними биографами.

Во многом повинны здесь и современники Глинки. Большинство из них, выступив в печати с воспоминаниями о композиторе, далеко не выполнили взятой на себя задачи: их рассказы основывались не на вдумчивом отношении к личности Глинки, а на непроверенных, во многом вымышленных толках о нем. К тому же ряд современников, высоко ценивших Глинку, не оставил о нем сколько-нибудь значительных воспоминаний; так например В. Ф. Одоевский ограничился лишь небольшими набросками. Конечно, они представляют большую ценность (особенно письмо к В. В. Стасову об «Иване Сусанине»), но тем не менее от Одоевского мы вправе были бы ожидать более развернутых воспоминаний о Глинке. В. В. Стасов, обещавший написать обширные воспоминания, не выполнил своего намерения; А. С. Даргомыжский, Д. В. Стасов и многие другие также не написали подробных воспоминаний о Глинке. Не выполнил своего долга перед композитором его «великий обожатель» Нестор Кукольник, к которому специально обратился с призывом А. Н. Серов во вступительных строках к своим воспоминаниям о Глинке. Впрочем, и при жизни композитора, Кукольник слишком мало заботился о пропаганде деятельности своего «кумира» среди широкой общественности. Как достаточно убедительно показал в своей работе, посвященной пресловутому «дневнику» Кукольника, Б. С. Штейнпресс, это «обожание» Глинки было значительно преувеличенным в нашем представлении *.

* «Дневник Нестора Кукольника, как источник биографии Глинки», в сб. М. И. Глинка. Исследования и материалы, Л., Музгиз, 1950.

Вообще неудачной для Глинки оказалась не только дружба с Кукольником. В личной жизни композитору более всего недоставало понимания и любви со стороны близких ему людей. При чтении воспоминаний все же ощущается глубокое одиночество Глинки. Он не был счастливым в друзьях; и не только потому, что стоял гораздо выше окружавшей его среды. Ведь в последние годы жизни Глинка был связан с людьми, которые обладали всеми данными, чтобы понять его, если б композитор решился раскрыть себя. Но и со своими молодыми друзьями Глинка оставался только общительным, милым человеком, прячущим от них свои душевные страдания. А его друзья, то ли по молодости лет, то ли потому, что общительность и приветливость были издавна присущи Глинке, не увидели и не смогли распознать, что таится в этом приветливом и в то же время обидчивом и как будто немного капризном человеке.

Остановимся на некоторых воспоминаниях и их авторах.

Трудно сказать, кто из авторов мемуаров мог быть по праву назван другом композитора. Быть может, В. П. Энгельгардт, как никто много сделавший для сохранения потомству наследия Глинки. Но близость с Энгельгардтом относилась к последним годам жизни композитора; притом же Энгельгардт был тогда очень молод, и вполне естественно, что многое в жизненной трагедии художника он не мог понять, да Глинка и перед ним не раскрывался до конца.

Много тепла и горячего преклонения перед гением Глинки мы находим в воспоминаниях П. А. Степанова и К. А. Булгакова. Оба они на протяжении ряда лет были близкими друзьями композитора. Во всех воспоминаниях Степанова (к мемуарам о Глинке он обращался трижды) ясно ощущается искреннее дружеское чувство к композитору, подлинное восхищение им и любовь к его музыке. Еще большее понимание значения Глинки, величия его гения высказывает в воспоминаниях К. А. Булгаков. Написанные на полях, а также на отдельных листках оттиска экземпляра «Русского вестника» со статьей В. В. Стасова о Глинке, заметки Булгакова не предназначались для печати. В них живо и непосредственно Булгаков откликается на различные места биографии Глинки, вносит ряд существенных дополнений и небольших коррективов.

Но оба — и Булгаков и Степанов — по своему уровню стояли значительно ниже Глинки, и их понимание творчества композитора все же было ограниченным.

Бесспорна ценность воспоминаний сестры композитора Л. И. Шестаковой, содержащих немало фактических сведений. Но и они мало помогают раскрыть внутренний мир Глинки, так как мемуаристка все же была не способна охватить всю глубину интеллекта своего гениального брата. Шестакова была «нянькой» Глинки, и, как он рассказывал, они жили «душа в душу». Но по своему уровню и кругозору Шестакова не могла быть подлинным другом композитора и по-настоящему понять его.

А. П. Керн глубже оценила Глинку и как художника и как человека. Принадлежавшая к наиболее интеллигентным женщинам своего круга, Керн с большой чуткостью проникла в «душу» композитора и с подкупающей искренностью передала свои воспоминания потомству. В ее рассказе совершенно отсутствует тот элемент обывательских толков о Глинке, который, к сожалению, в немалой степени заполняет воспоминания другого автора — А. Я. Панаевой. Весьма ценные мемуары Панаевой, когда она пишет о литературной среде, теряют свою свежесть, коль скоро речь заходит о Глинке. Объясняется это, видимо, тем, что к своим личным воспоминаниям о композиторе мемуаристка примешала значительную долю распространенных толков о нем.

К таким же легковесным повествованиям о Глинке следует отнести воспоминания П. М. Ковалевского и И. И. Панаева. Весьма ценные сведения (например, в воспоминаниях Панаева разговор Глинки с ним о судьбах России, о русском народе) подаются мемуаристами столь несерьезно, что могут произвести впечатление анекдота.

Обстоятельным воспоминаниям Ю. К. Арнольда вредит узость взглядов их автора; считая вполне серьезно весьма значительной свою, ныне всеми забытую, композиторскую деятельность, вольно или невольно, Арнольд сплошь и рядом пытался проводить какие-то параллели между собой и Глинкой. Но, несмотря на ограниченность суждений автора и его стремление сопоставить себя с гением Глинки, воспоминания Арнольда представляют значительный интерес. Здесь уместно вспомнить правдивую и беспристрастную оценку поступка К. А. Кавоса, искренно приветствовавшего оперу Глинки «Иван Сусанин». Известно, что, несмотря на старания дирекции театров натравить капельмейстера Кавоса, автора оперы «Иван Сусанин», на одноименное произведение Глинки, тот сам снял свою оперу со сцены *. Интересны сведения, приводимые Арнольдом о работе Глинки над его второй оперой. Как уже говорилось, история создания «Руслана и Людмилы», затемненная композитором, до сих пор еще не достаточно выяснена. Поэтому любое свидетельство о сочинении оперы, каждое высказывание автора по этому вопросу представляет чрезвычайный интерес и не может остаться без внимания.

Значительное место в мемуарах уделено воссозданию образа Глинки-исполнителя. Здесь, конечно, на первом плане находятся воспоминания А. Н. Серова **: в них с замечательной яркостью и убедительностью раскрывается Глинка-певец, основоположник русской реалистической вокальной школы. О Глинке-певце писали многие; почти нет мемуаров, в которых не нашлось бы места рассказу о потрясающем впечатлении, производимом пением Глинки. Но Серов дал наиболее законченную картину, подробно проанализировал исполнение Глинки на ряде примеров.

Высказывания Глинки по вопросам музыкального искусства, зафиксированные Серовым почти со стенографической точностью, придают его воспоминаниям выдающуюся ценность.

В воспоминаниях о Глинке — певце-исполнителе немалое место отведено его работе с вокалистами. В этом отношении наиболее значителен рассказ А. Я. Петровой-Воробьевой; интересны свидетельства Л. И. Кармалиной, Д. М. Леоновой, А. А. Харитонова, А. К. Паприц. Все они приводят высказывания Глинки, требовавшего от исполнителя максимальной выразительности и простоты, говорят об отрицании им всяких внешних украшений, эффектов, виртуозничанья ради виртуозности.

Глинка-пианист, Глинка-певец, Глинка-педагог, так же как Глинка-композитор, всегда стоял на позициях реалистического искусства. Это подтверждают и многочисленные свидетельства его современников.

Воспоминания о Глинке раскрывают перед нами еще одну тему, которая почти не затрагивалась исследователями, — тему «Глинка-слушатель». А между тем, эта проблема весьма значительна для изучения художественного мировоззрения Глинки.

* Версия Арнольда подтверждается рядом других свидетельств, в том числе воспоминаниями А. Я. Петровой-Воробьевой — непосредственной участницы событий.

** Разумеется, следует игнорировать тенденционную оценку Серовым монографии Стасова «Михаил Иванович Глинка»; эта несправедливая оценка объясняется происшедшим разрывом между бывшими друзьями. Несправедливость отношения Серова к Стасову в данном случае подчеркивается необоснованной похвалой ничтожной статьи Н. Кукольника в «Сыне отечества» (1857, № 8), которую Серов противопоставляет стасовской монографии.

Свидетельств о том, как Глинка слушал музыку, не так уж много, и они очень кратки, но тем не менее чрезвычайно интересны; а в сочетании с высказываниями самого Глинки, во множестве рассеянными в его письмах и «Записках», позволяют с достаточной полнотой составить суждение об эстетике великого основоположника русской реалистической музыкальной школы.

О его восприятии классической музыки рассказывают в своих воспоминаниях П. П. Дубровский и В. П. Василько-Петров. Воспоминания Дубровского также приоткрывают завесу над творчеством Глинки, которое он особенно прятал от постороннего глаза: они показывают процесс работы композитора над созданием одного из его величайших творений — «Камаринской».

Наиболее ценные сведения, относящиеся к творческой биографии Глинки, кроме упомянутых, принадлежат В. Ф. Одоевскому, Н. А. Мельгунову, В. В. Стасову.

Собственно говоря, только записи Одоевского могут быть названы воспоминаниями в прямом значении этого слова. Что же касается Н. А. Мельгунова, то лишь благодаря чистой случайности его статья попала в отдел мемуаров. Написанная к первому представлению «Ивана Сусанина» для одного из периодических изданий, статья Мельгунова по вине самого Глинки не вышла своевременно в свет и впервые была опубликована А. Н. Струговщиковым в его воспоминаниях. Таким образом статья Мельгунова приобрела характер мемуаров; ценность ее, разумеется, нисколько не утратилась от перемены «жанра», так как она написана человеком, преданным композитору, горячо почитавшим его творчество, и что наиболее существенно, в значительной мере, под непосредственным воздействием эстетических воззрений самого Глинки.

Из работ В. В. Стасова о Глинке сделано извлечение всех тех разделов, которые носят характер мемуаров. Статьи Стасова, относящиеся к Глинке, достаточно широко известны, значение их трудно переоценить. Поэтому нет надобности подробно характеризовать публикуемые фрагменты.

Нельзя не остановиться на моменте, связанном с оценкой деятельности Глинки в пятидесятые годы. В некоторых воспоминаниях сквозят нотки упрека в том, что к этому времени композитор «постарел и опустился». Как ни странно, но такого взгляда придерживались даже близкие люди, в том числе и В. П. Энгельгардт, который отождествлял физическое самочувствие Глинки с его нравственным состоянием.

Действительно, к н а ч а л у пятидесятых годов Глинка очень сдал в отношении здоровья, но внутренне он попрежнему оставался полон творческого горения. Возвратившись в 1851 году из Варшавы, после перенесенного тяжелого нервного заболевания, вызванного смертью горячо любимой матери, Глинка при первом же свидании с Серовым поразил его своим энтузиазмом и живым интересом ко всем вопросам, связанным с музыкальным искусством. Об этом Серов тогда же написал Стасову в Италию.

Причины утраты творческой активности Глинки в середине пятидесятых годов следует искать не в апатии или лени художника, наличие которой настойчиво утверждалось многими биографами Глинки, а в тех условиях, в каких приходилось творить композитору.

Условия николаевского режима, физически уничтожившие Пушкина и Лермонтова, убили Гоголя и Глинку нравственно. Одного они довели до мистицизма, почти полного безумия, другого заставили умолкнуть раньше времени. «...Искусство — это данная мне небом отрада — гибнет здесь от убийственного ко всему прекрасному равнодушия», с горечью

говорил Глинка; и еще: «...у меня сумели отнять все, даже энтузиазм к моему искусству — мое последнее прибежище».

Эти слова самого композитора лучше всяких домыслов и комментариев раскрывают подлинную трагедию передового художника в тисках николаевского режима.

Не случайно после смерти Николая I Глинка внутренне оживает и возвращается к творчеству. Он начинает работать над проблемами народного многоголосия, истоки которого ищет в образцах старинной церковной музыки.

О близости Глинки к народу, о его любви к русскому крестьянину говорится в воспоминаниях Панаева и Шестаковой.

Особое место в мемуарной литературе о Глинке занимают записки Н. А. Маркевича. В них, собственно говоря, о самом Глинке не так уж много написано; тем не менее этот документ имеет важное значение для биографии композитора.

Записки Маркевича — товарища Глинки — относятся ко времени их совместного пребывания в Благородном университетском пансионе. Свежесть и непосредственность рассказа Маркевича объясняется тем, что автор использовал для него сохранившиеся дневники и заметки ученического периода. В этом документе мы находим характеристику общественных настроений эпохи в восприятии воспитанников закрытого учебного заведения. Перед читателем правдиво воссоздается обстановка, в которой формировалось молодое поколение русского передового дворянства — в будущем активных участников или единомышленников декабрьского восстания.

Годы учения Глинки в пансионе почти не были освещены в литературе о нем. Воспоминания Маркевича заполняют серьезный пробел в биографии композитора. В них показано, как под влиянием пансионской обстановки складывалось мировоззрение будущего автора «Ивана Сусанина». Благодаря мемуарам Маркевича окончательно рушится легенда об отсутствии у Глинки интересов к социальным вопросам в пору подъема русского общественного сознания. Маркевич показывает также ту выдающуюся роль в идейном воспитании молодежи, какая принадлежала В. К. Кюхельбекеру — личному гувернеру Глинки и учителю русской словесности в пансионе, впоследствии поэту-декабристу.

Записки Маркевича показывают Глинку в годы его юности, когда будущий композитор, как и вся передовая дворянская молодежь, был увлечен революционными идеями.

В дальнейшем Глинка пережил то же самое, что многие лучшие передовые люди той эпохи. Разгром декабризма, наступление жесточайшей реакции привели его к глубокому разочарованию и отходу от общественных интересов. Но декабристские идеи воспитали Глинку и определили его демократические убеждения. В своем творчестве он шагнул дальше своих учителей—дворянских революционеров. В образе Ивана Сусанина Глинка показал простого русского крестьянина, совершившего героический подвиг во имя Родины. Своей первой оперой Глинка не только ответил на жгучий вопрос современности, позднее сформулированный В. Г. Белинским,— «разве мужик не человек?»; композитор показал, что мужик не просто человек, но — патриот и герой.

После разгрома декабристов Глинка продолжал бывать в передовых кружках (А. А. Дельвиг, О. М. Сомов, А. Я. Римский-Корсак и др.). На это намекает также и Ю. Д. Бер, рассказавшая, что родственник Глинки, А. И. Киприянов, вел записки о молодости композитора, которые, однако, не могут быть обнародованы (к сожалению, мемуары Киприянова не обнаружены).

Отход от общественных вопросов, особенно заметный к концу жизни Глинки (ибо еще в 1849 году он общается с петрашевцами), нашел свое отражение в воспоминаниях Л. И. Шестаковой. Удушливая атмосфера николаевского царствования не могла не повлиять на мировосприятие Глинки.

То, что Глинка оказался жертвой общественных условий своего времени, понимали немногие. Лишь В. А. Соллогуб попытался объяснить трагедию композитора. Однако неумение разобраться в сложной проблеме взаимоотношений Глинки со «светом», с «двором», привело автора мемуаров в тупик. Аристократ по рождению, реакционер по своим политическим взглядам, Соллогуб оказался бессильным понять многое; рассуждения его сплошь противоречивы. Несмотря на то, что Соллогуб — чуть ли не единственный из современников Глинки, поставивший вопрос о его трагедии не только в личном, но и в общественном плане, нам пришлось отказаться от включения в настоящий сборник его воспоминаний — противоречивых, путаных и в значительной части порочных.

В воспоминаниях В. А. Соллогуба известный интерес представляет одно свидетельство о связях юноши-Глинки с «отборным обществом петербургской молодежи», впоследствии «дорого поплатившейся»; но облечена эта фраза в такую форму, что полное цитирование ее убивает сказанное самим же автором и придает его словам совсем не тот оттенок, какого требует их смысл.

Другой мемуарист из лагеря реакции — Ф. М. Толстой — просто не увидел трагедии Глинки и не понимал всего значения его великого дела. Ценность его мемуаров, печатаемых нами, в фактических данных, относящихся к эпохе молодости Глинки, его первого заграничного путешествия, когда у композитора окончательно созрел замысел национальной оперы; весьма существенны цитируемые Толстым слова Глинки о задачах русского композитора и т. д.

Стремясь к наиболее полному охвату мемуарных материалов, редактор-составитель все же не счел возможным включить в сборник ряд воспоминаний. За исключением воспоминаний В. А. Соллогуба и А. У. Нетоева, Н. А. Измайлова, В. Д. Стунеева и Н. В. Кукольника, все исключенные материалы являются небольшими отрывками *.

Необходимо кратко остановиться на этих, не вошедших в сборник, материалах.

Часть из них содержит как бы косвенные данные о Глинке. Так, М. С. Сабинина цитирует рассказ Ф. Листа о беседе его с вел. князем Михаилом Павловичем о Глинке. Лист, вспоминая об этом в разговоре со своей ученицей, привел получившие печальную известность слова князя, что он вместо гауптвахты посылает проштрафившихся офицеров «в представления опер Глинки». (Тот же эпизод Лист приводит в своих письмах.)

В достаточной степени «косвенным» воспоминанием является известный рассказ Н. И. Куликова о присутствии Пушкина на премьере «Ивана Сусанина» и о положительном отношении поэта к опере Глинки**.

---

* В. А. Соллогуб, Воспоминания, Academia, Л., 1928; Воспоминания о М. И. Глинке его дворового человека А. У. Нетоева, «Баян», 1888, №№ 28 и 34, Н. А. Измайлов, Музыка — душа моя. М., 1906; В. Д. Стунеев, Воспоминания о незабвенном дядюшке Михаиле Ивановиче Глинке, «Русская музыкальная газета», 1894, стр. 263; Из дневника Н. В. Кукольника, «Баян», 1888, №№ 9—16, перепеч. в прилож. к «Запискам М. И. Глинки» под ред. А. Н. Римского-Корсакова, Acadimia, Л., 1930.

** М. С. Сабинина, Воспоминания, «Русский архив», 1901, № 7, август; Н. И. Куликов, Пушкин и Нащокин, «Русская старина», 1881.

Не вошел в сборник рассказ крепостного Глинок А. У. Нетоева в передаче неизвестного лица. Рассказ этот не вносит ничего нового в наши представления о Глинке; кроме того, записанный со слов неграмотного старика, не способного проверить точность своих слов, он содержит значительную долю вымысла (вплоть до того, что Глинка «помогал» А. Ф. Львову писать царский гимн).

Интересное свидетельство А. И. Подолинского о посещении Глинкой товарищеского кружка бывших однокашников по Благородному пансиону брошено мимоходом и совершенно по другому поводу. Беглые заметки М. Ф. Каменской в ее незавершенных воспоминаниях также не дают законченного представления о Глинке *.

И. С. Тургенев и А. Г. Рубинштейн в своих воспоминаниях опровергают собственные ошибки в оценке глинкинского творчества и не имеют особого значения для данного сборника **.

В воспоминаниях художника П. П. Соколова звучит нота личной обиды в адрес К. П. Брюллова, а заодно с ним вместе и Глинки; воспоминания полны обывательскими толками, в которых тонет немногое ценное, а именно: свидетельство об успехе «Руслана и Людмилы» ***.

Неопубликованные воспоминания И. Ф. Ширкова (брата друга Глинки, В. Ф. Ширкова) могли бы представить значительный интерес, будь они написаны человеком более умным и развитым. Но рассказы Ширкова о встречах с композитором в Париже, о впечатлениях от музыки Глинки, Берлиоза, Ф. Давида, а также рассказы о посещении концертов ряда выдающихся исполнителей того времени (в том числе Тальберга, Гаумана и др.) — все это передано так наивно, по-обывательски неумно, что теряет какой бы то ни было интерес. Тем более, что ни одно сообщение Ширкова не осталось неосвещенным другими авторами, представленными в настоящем сборнике ****.

Не включен в сборник и рассказ Г. Берлиоза о посещении им в 1847 году в Москве спектакля «Иван Сусанин» *****. Отношение Берлиоза к Глинке с достаточной полнотой раскрывается в его статье «Мишель Глинка» (публикуемой нами). Здесь не только дана характеристика творчества русского композитора, но присутствует также элемент мемуарного порядка: воспоминание о встрече с Глинкой в Риме.

Выпущены отрывки из «Письма к потомкам» Н. В. Кукольника, посвященные воспоминаниям о М. С. Щепкине, где имя Глинки упоминается между прочим. Не включены в сборник строки из воспоминаний А. А. Сенковской, где в числе гостей, бывших на вечере у О. И. Сенковского в честь Листа, упоминается Глинка. Не вошли беглые упоминания о Глинке в «Записках» Инсарского ******.

Все перечисленные материалы, в большинстве своем не имеющие самостоятельного значения, использованы составителем данного сборника в комментариях к «Литературному наследию» М. И. Глинки и в «Летописи» его жизни и творчества.

---

* А. И. Подолинский, Воспоминания, «Русская старина», 1885, т. 45; М. Ф. Каменская, Воспоминания, «Исторический вестник», 1894, сентябрь.

** И. С. Тургенев, Литературные воспоминания. Изд. писателей, Л., 1934; А. Г. Рубинштейн, Автобиография, «Русская старина», 1889, ноябрь.

*** П. П. Соколов. Воспоминания, «Прибой», Л., 1930.

**** И. Ф. Ширков. Путевые записки, рукопись, Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, Бумаги А. И. Помяловского.

***** Г. Берлиоз. Мемуары, СПб., 1896.

****** Михаил Семенович Щепкин. Письма Н. В. Кукольника к потомкам. «Русская старина», 1888, т. LX, ноябрь; [А. А. Сенковская], Осип Иванович Сенковский. Биографические записки его жены, СПб., 1859; Записки В. А. Инсарского, «Русская старина», 1894, тт. LXXXI—LXXXIV.

Несколько особое место в настоящем издании занимают критические статьи современников о Глинке. Не являясь мемуарами по своему замыслу, статьи эти в наше время воспринимаются как воспоминания, так как в них содержатся черты восприятия Глинки людьми, непосредственно общавшимися с ним.

Действительно, разве представляется возможным на основании небольших мемуарных заметок В. Ф. Одоевского составить представление о его отношении к Глинке и о той роли в деле пропаганды творчества композитора, которую сыграл этот выдающийся деятель русской культуры? Только познакомившись с критическими статьями Одоевского, читатель сможет понять, какую борьбу за дело Глинки против сил реакции вел основоположник русской классической музыкальной критики.

Н. В. Гоголь, не оставивший мемуарных записей о Глинке, тем не менее выступил в печати с отзывом об «Иване Сусанине».

Большое значение для понимания обстановки, в которой протекала деятельность гениального композитора, имеют статьи критиков того времени: Я. М. Неверова, О. И. Сенковского, Ф. А. Кони и ряда других. Выступления эти неравноценны, но, собранные воедино, они воссоздают чрезвычайно интересную картину борьбы мнений вокруг Глинки.

Однако, публикуемые в настоящем сборнике статьи из периодической печати отнюдь не претендуют на то, чтобы представить Глинку в отзывах современной ему прессы. Задача, стоящая перед составителем сборника, сводилась к обогащению мемуарных материалов. Поэтому публикуются далеко не все статьи о Глинке даже тех авторов, которые выступали с пропагандой его творчества. Составителю представлялось, например, более целесообразным поместить небольшое сообщение О. И. Сенковского о ходе подготовки «Руслана и Людмилы», чем его большую достаточно спорную статью с разбором оперы; точно так же в сборнике отсутствует большая статья Ф. Кони о второй опере Глинки, но помещены краткие заметки этого автора о все возрастающем ее успехе. Из статей В. Ф. Одоевского о «Руслане» приводится известное «письмо к праправнуку», но опускается статья, подписанная «Любитель музыки Глинки, правды и умеренности» *, являющейся ответом Булгарину. В пылу полемики, защищая оперу Глинки и ее исполнителей от нападок продажного журналиста, Одоевский дал восторженную оценку не только великим певцам—О. А. и А. Я. Петровым, но с преувеличенной похвалой отозвался о Този, Леонове, а М. М. Степанову поставил выше Полины Виардо, захвалил дирекцию театров и т. д. В момент острой, напряженной борьбы за Глинку такие преувеличения и горячий полемический тон были вполне понятны. В сборнике критических статей о великом композиторе статья Одоевского занимает заслуженное и почетное место, но в сборнике мемуаров ее помещать не следует. Такие материалы не служат нашим целям и не являются необходимым дополнением к воспоминаниям о Глинке.

Мировое значение творчества Глинки было отмечено и передовой художественной критикой Запада — в статьях Г. Берлиоза и А. Мериме. Отголоском парижских успехов Глинки служит корреспонденция Греча. Эта небольшая статья интересна и тем, что предает гласности мысль Глинки, неоднократно высказываемую им в это время: «...я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными в России и

* Авторство Одоевского установлено В. В. Стасовым (на полях Записок Глинки) — см. М. Глинка. Литературное наследие, т. I стр. 228.

для России». В этой заметке Греч приводит письмо Берлиоза к Глинке.

В настоящий том включены такие статьи, которые либо сами по себе, по своему значению, переросли характер критических выступлений, либо в контексте с остальными являются необходимым к ним дополнением.

*

Воспоминания современников о Глинке можно разделить на следующие группы.

Первая группа воспоминаний явилась непосредственным откликом на преждевременную смерть композитора. Желание зафиксировать дорогой образ, навсегда запечатлеть те отдельные черты личности Глинки, которые остались наиболее памятны и близки,— вот та цель, которую ставили перед собой мемуаристы. К этой категории воспоминаний относятся мемуары П. П. Дубровского, В. П. Василько-Петрова, монография В. В. Стасова (в той части, в какой ее можно рассматривать как воспоминания).

Другая, более многочисленная группа воспоминаний появилась вслед за публикацией «Записок» Глинки. Стремление пополнить мемуары композитора добавочными штрихами, характеризующими художника, или рассказать об отдельных упущенных им фактах, внести коррективы в освещение Глинкой тех или иных событий — такова задача этого рода воспоминаний. Это — мемуары А. Н. Струговщикова, Ф. М. Толстого, Л. И. Шестаковой, П. А. Степанова и др.

Третья группа — это воспоминания, возникшие как отклики на уже опубликованные воспоминания или написанные в связи с теми или иными знаменательными датами.

Наконец, последняя категория воспоминаний представляет собой отдельные фрагменты из мемуаров различных лиц. Эти отрывки по своему объему иногда превышают воспоминания, специально посвященные Глинке, иногда же занимают всего несколько строк.

Имеется еще одна небольшая группа; она состоит из писем, темой которых служат воспоминания о Глинке.

Книга разделена на три части.

В первую часть включены воспоминания, охватывающие в большей или меньшей степени всю жизнь Глинки или большой ее отрезок. За исключением заметок Одоевского и Лонгинова, мемуары этого раздела книги значительны и по объему.

Сборник открывается статьей А. Н. Серова (некрологический очерк Глинки), излагающей в сжатой форме основные этапы творческой биографии композитора. Эта статья, написанная на материале автобиографической заметки Глинки, вполне заменит ту краткую биографию или хронограф, который потребовался бы в настоящем издании, для ориентации читателя.

Второй раздел книги включает те воспоминания, которые охватывают один или несколько периодов, но обычно о каком-то из них говорится подробнее или сведения о нем по своему содержанию более значительны. Так, воспоминания А. П. Керн естественнее отнести ко времени ее встреч с Глинкой в конце двадцатых годов, так как именно этот период занимает в повествовании А. П. Керн центральное место. Точно так же отрывок из воспоминаний А. Я. Панаевой относится к варшавскому периоду жизни композитора. Материалы этой части расположены хронологически.

Как правило, мемуары не расчленяются на отдельные части, даже в

тех случаях, когда они охватывают разные периоды. Исключение сделано лишь для воспоминаний И. И. Панаева, так как он упоминает о Глинке в совершенно различных главах своей книги. Для большего удобства первый фрагмент отнесен к началу сборника, следующий помещен значительно дальше.

Составитель не считал возможным сокращать рассказ одного автора, если в нем имеются повторения фактов, изложенных другими мемуаристами: каждый автор воспоминаний вносит неповторимые штрихи, и одно и то же событие в передаче разных лиц предстанет перед читателем в более полном освещении.

В третью часть сборника вошли отклики современников на творчество Глинки в периодической печати, начиная с первого представления «Ивана Сусанина». Этот раздел также имеет хронологическое строение.

Во многих воспоминаниях различные события приводятся в неверном освещении, зачастую перепутаны факты жизни Глинки и т. д. Тем не менее такие воспоминания вошли в наш сборник, так как наряду с ошибочными суждениями и неверными данными в них содержатся и ценные свидетельства. Все неточности, запамятования и искажения против действительности, имеющие место в воспоминаниях о Глинке, оговариваются в комментариях, что поможет читателю правильно ориентироваться в предлагаемом сборнике.

Все материалы, сохранившиеся в рукописях, публикуются по оригиналам. Это оказалось тем более необходимым, что не обнаружено почти ни одной публикации воспоминаний о Глинке, не искаженной редакторами.

Наиболее вопиющую картину представляют в этом отношении воспоминания А. П. Керн. В них не только проведена стилистическая правка, совершенно убившая своеобразный, чрезвычайно характерный для эпохи язык мемуаристки (интересно отметить, что язык воспоминаний Керн чрезвычайно схож с литературным стилем самого Глинки), но искажено содержание, что особенно существенно в отношении именно тех мест, которые характеризуют Глинку. Приведем один пример:

В воспоминаниях Керн (изд. Academia) о знакомстве мемуаристки с Глинкой читаем следующее:

«Однажды, гуляя в обществе двух девиц и Александра Сергеевича Пушкина, я встретила генерала Базена, моего хорошего знакомого. Он пригласил нас к себе на чай, и при этом представил мне Глинку [...] Тогда молодой человек, шедший в стороне, сделал шаг вперед, грациозно поклонился и пошел подле Пушкина, с которым был уже знаком и прежде».

А вот как читается этот отрывок в рукописи:

«Однажды гуляя там в обществе двух девиц моих хозяев и Льва Сергеевича Пушкина, я встретила генерала Базена, моего хорошего знакомого и он пригласил меня и моих спутников на чай и на Глинку, которого нам тут же представил [...] При этих словах молодой человек, небольшого роста, прекрасной наружности с выразительным взглядом, весьма добрых, прекрасных темнокарих глаз, отошедший было при встрече с нами в сторону, очень низко поклонился и пошел подле Льва Сергеевича Пушкина, с которым был прежде знаком».

Не говоря о том, что Лев Пушкин оказался подмененным своим знаменитым братом вопреки фактической достоверности (ибо летом 1826 года А. С. Пушкин, как известно, в Петербурге не жил), оказалось совершенно изъятым впечатление мемуаристки от Глинки в момент их первой встречи. Подобное «упущение» можно было бы объяснить несчастной случайностью, если б оно было единственным. Но редактор воспоминаний не оставил почти ни одной фразы, не исказив ее.

Немногим лучше обстоит дело и с другими рукописями.

От правок редактора «Русской старины» М. И. Семевского изрядно пострадали воспоминания А. Н. Струговщикова и Л. И. Шестаковой. Правка обычно шла в двух направлениях: во-первых, по линии принижения интеллекта Глинки, во-вторых,— смягчения некоторых мест как с учетом требований цензуры, так и с целью не задеть кого-либо из оставшихся в живых современников Глинки; впрочем, последнее правило Семевский распространял лишь на лиц, с которыми поддерживал личные или деловые отношения.

Если вторая причина в какой-то мере может найти объяснение, то стремление принизить Глинку не может быть оправдано решительно ничем.

Приведем лишь два небольших примера.

В своих воспоминаниях А. Н. Струговщиков рассказывает о встрече с Лермонтовым и передает свой разговор с поэтом по поводу перевода «Молитвы путника» Гёте. Вот как читается этот текст по изданию «Русской старины»:

«...на вопрос его [Лермонтова]: не перевел ли я «Молитву путника» — Гёте? я отвечал, что с первой половиной сладил, а со второй — не достает мне ее певучести и неуловимого ритма.

— А я, напротив, мог только вторую половину перевести,— сказал Лермонтов, и тут же по просьбе моей набросал мне на клочке бумаги свои «Горные вершины».

Этот автограф, остающийся у меня и поныне, я показал Глинке, прочитав ему и мои обе половины. Целое ему понравилось, но я почему-то замешкался списать ему копию».

Теперь цитируем этот же отрывок по рукописи, восстанавливая зачеркнутое:

«...на вопрос его: не перевел ли я «Молитву путника»—Гёте? я отвечал, что с первой половиной сладил, а во второй не достает мне ее певучести и неуловимого ритма и что не мешало бы показать эту вещь Глинке.

— А я, напротив, мог только вторую половину перевести. — сказал Лермонтов, и тут же, по просьбе моей, набросал мне на клочке бумаги свои «Горные вершины».

Этот автограф, остающийся у меня и поныне, я показал Глинке, прочитав ему и мои обе половины. Целое ему понравилось, Глинка тотчас же заметил перемену ритма и эффект, который это может иметь для музыки, как это чувствуется и при чтении подлинника. Он тогда же просил меня списать ему целое с вариантом Лермонтова».

Второй пример — в конце воспоминаний Струговщикова в журнале «Русская старина» читаем:

«Михаил Иванович Глинка принадлежал к числу натур, отдающихся всецело своему главному призванию,— натур исключительно тяготеющих к им сродному. И если рассмотрим его автобиографию со стороны его симпатий, то убедимся, что и они тяготеют только к людям, глубоко понимавшим музыку и работавшим с ним над нею».

В авторском тексте этот отрывок читается следующим образом:

«Одаренный от природы многообразно, М. И. Глинка принадлежал к числу натур, отдающихся всецело одному, главному призванию,— натур исключительно тяготеющих к им сродному или прирожденному. И если рассмотрим автобиографию нашего знаменитого композитора со стороны его симпатий, то убедимся, в большинстве случаев, что вся его жизнь проходит в тесных общениях только с людьми глубоко понимавшими музыку или работавшими с ним над нею».

Это не невинная стилистическая правка! В ней совершенно открыто выступает определенная тенденция — умалить, принизить личность композитора. Что снято редактором в первом случае? Во-первых, намерение Струговщикова посоветоваться с Глинкой по поводу своего и лермонтовского перевода стихов Гёте. Это показывает то уважение, какое питали к Глинке не только музыканты, но и представители других художественных профессий, в частности поэты. Это проливает свет на возможность предположить личное знакомство Глинки с Лермонтовым. Во-вторых, приведенные мемуаристом высказывания Глинки о переводе стихов Гёте, наблюдения композитора над ритмом поэтического произведения подчеркивают исключительную музыкальную чуткость Глинки, распространявшуюся не только на область чистого музыкального творчества, но и на поэзию. Не говоря о явно выраженном интересе Глинки к творчеству Лермонтова, на чуткое восприятие особенностей чужого языка (в данном случае немецкого), слова Глинки имеют большой интерес для изучения его эстетических воззрений.

Во втором случае редакция «сгладила» восторженное отношение автора воспоминаний к Глинке и постаралась максимально «ужать» характеристику личности композитора, сделанную Струговщиковым.

Ограничиваемся только двумя примерами, хотя число их можно значительно увеличить. Но думается, что и приведенных достаточно, чтобы убедиться, к чему сводилось редактирование воспоминаний о Глинке, публикуемых на страницах «толстых» журналов прошлого.

Особое место среди образцов искажений авторского текста занимают редакторские изменения в «Письмах к любителю музыки» В. Ф. Одоевского. Здесь уже самый факт правки статьи Булгариным являет собою пример той острой борьбы, которую реакционная критика повела против народно-патриотического произведения Глинки, его первой оперы «Иван Сусанин». Так Булгарин приложил свою руку и приписал абзац, которого нет в рукописи Одоевского. Этой фразой Булгарин стремился придать предельно верноподданнический характер музыке Глинки, свойственный, как известно, лишь либретто Розена. Естественно, в настоящем издании булгаринская фраза выпущена.

К сожалению, большинство мемуаров приходится печатать по опубликованным текстам, так как подлинники не сохранились. А между тем, невольно возникает вопрос: в какой мере справедливы упреки, бросаемые нами мемуаристам по целому ряду неверных сообщений? Ведь если из рукописи Струговщикова было изъято объяснение причины близости Глинки с кукольниковской «братией», более подробная характеристика братьев Кукольников,— то мы имеем все основания предполагать, что подобная «операция» была проделана с мемуарами П. А. Степанова, Л. А. Гейденрейха и многих других.

И все же, несмотря ни на какие пропуски, неточности, недомолвки, несмотря на стремление буржуазной историографии всячески умалить личность Глинки и поддержать легенду о великом композиторе, как ленивом «гуляке праздном», к концу жизни оказавшимся не способным к сочинению музыки—вопреки всем этим нелепым и грязным вымыслам, свидетельства современников, собранные воедино, помогают восстановить действительный облик композитора. Из этого «коллективного» рассказа перед нами возникает образ живого человека с ясным умом и твердым сознанием стоящих перед ним задач передового художника. Не гений в беспутстве, а гений в труде, художник, творящий вопреки заказам царского двора, создающий великие произведения во славу своего народа, певец земли Русской — таким со страниц сборника воспоминаний встает Глинка в своем подлинном, великом значении.

•

Воспоминания о Глинке публикуются по современной орфографии и пунктуации. Написание всех фамилий унифицировано (напр., некоторые мемуаристы пишут Глук — у нас всегда — Глюк, вместо Донидзетти и Донизетти — Доницетти, Херубини — Керубини, Бетговен — Бетховен и т. д.). Сокращения в тексте отмечены знаком купюры [...] Переводы отдельных слов и фраз даны в подстрочных примечаниях. Примечания в сносках, принадлежащие автору мемуаров или кому-либо другому,— оговариваются, с указанием их автора, например: «примечание А. П. Керн». Наши примечания даны без оговорок. В тексте воспоминаний часто встречаются отрывки из писем и «Записок» М. И. Глинки, которые приводят мемуаристы. В большинстве случаев цитируемые отрывки воспроизводятся не совсем точно; однако составитель не счел нужным исправлять текст по изданию «Литературного наследия» Глинки, так как использование его высказываний в интерпретации мемуаристов порой вносит определенный колорит, свойственный данному автору, не искажая тем не менее мысль Глинки (так например, Ф. М. Толстой вносит свои замечания непосредственно в текст, помещая их в скобках, и т. д.). Желающие же проверить точность того или иного высказывания композитора всегда могут справиться по изданию его писем и «Записок» в I и II томах «Литературного наследия».

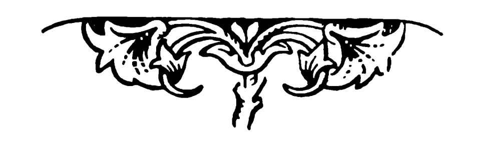
Комментарии находятся в конце книги; список сокращений, применяемых в комментариях, помещен перед их текстом.

А. Орлова

Ленинград.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ





А. Н. СЕРОВ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

(некрологический очерк)

Россия оплакивает великого отечественного художника, основателя р у с с к о й школы в музыке и одного из первостепенных современных деятелей по музыкальному искусству вообще.

В последнее время жизни своей Глинка не подарил свету ничего, что бы могло идти в сравнение с созданиями, составившими его и русскую музыкальную славу, и, с многих сторон, все еще слишком м а л о оцененными. Надежд на новые могучие вдохновения было не очень много, тем не менее внезапная и довольно ранняя кончина т а к о г о музыканта в наше, бедное композиторами, время — утрата горькая и тяжелая для всех, кому дорого искусство, а для соотечественников Глинки, по очень понятному чувству народной гордости, она еще чувствительнее, еще тяжелее...

Каждый из немногих русских, серьезно занимающихся музыкальным делом и, вместе, сколько-нибудь владеющий пером, должен чувствовать на себе обязанность в настоящую минуту посвятить свою деятельность памяти того, кто дал нам «Жизнь за царя» и «Руслана». Будет ли это подробный биографический или критический труд, будут ли это просто воспоминания, дагеротипно представляющие мелкие частности из знакомства и сближения с столько замечательным человеком — все должно идти на пользу общую.

Теперь, на первых порах после печальной вести, читатели еще не вправе требовать ни обстоятельной биографии М. И. Глинки (когда же было собрать и разобрать все ее материалы?), ни подробной оценки всех или даже хоть замечательнейших из его произведений (на это необходимо и время и большая обдуманность). Здесь предлагается не больше как самый краткий обзор главнейших фактов из его жизни и художественной деятельности.

*

Михаил Иванович Глинка, русский дворянин, родился 20-го мая 1804 в Смоленской губернии, в поместье отца. Слабое здоровье, нервное и деликатное сложение заставило родителей Глинки воспитывать его дома, в семейном кругу. Сильные умственные способности и восприимчивость, свойственные всем даровитым организациям, возбудили в Михаиле Ивановиче с самых младенческих лет склонность к наукам и ис-

кусствам. Он чрезвычайно любил рисовать, читать занимательные путешествия, иногда по целым дням рассматривал географические карты. Любознательность его отвечала его необыкновенной памяти,— он быстро обогащал себя разнородными сведениями и впечатлениями, чему много содействовала редкая способность его к изучению языков. До сих пор, однако, в нежном и даровитом мальчике ничто еще не предвещало будущего гениального музыканта. Инстинкт гармонии сначала как будто в нем и не просыпался. Только к звону колоколов в нем было пристрастие с самого раннего возраста.

Но десяти лет от роду ему случилось услышать один квартет (автора довольно неизвестного, Крузеля), с главною партиею кларнета. Художественное влечение вдруг пробудилось в Глинке. Он полюбил музыку со всею страстностью своей поэтической натуры. Оставаясь между родными до 13 лет, он стал прилежно учиться играть на фортепиано и на скрипке. В 1817 году (13 лет) родители отправили Михаила Ивановича «учиться наукам» в Петербург,— где он поступил в тогдашний благородный пансион при университете (что ныне педагогический институт).

Рачительно слушая лекции, Глинка находил еще довольно времени и для музыкальных занятий. Он брал уроки у знаменитого тогда пианиста Фильда, потом у одного из фильдовых учеников, Омана. Первые теоретические сведения в музыке Глинка приобрел под руководством генерал-басиста Цейнера (Zeuner), очень известного в тогдашнем музыкальном кругу Петербурга. Цейнер методически объяснил Михаилу Ивановичу первые, основные начала гармонии — т. е. понятия об интервалах, о их обращении (Umkehrungen), о их цифровании. Но преувеличенный педантизм и жестокая сухость методы Цейнера, совершенно согласной с общепринятою тогда схоластичностью, успели даже отбить в молодом Глинке охоту к теоретически-музыкальным занятиям. Он перестал учиться генерал-басу у Цейнера, и обратился опять к собственно-фортепианной игре под руководством известного пианиста Карла Майера. Этот виртуоз, кроме фортепианной техники, обладавший также основательными сведениями по музыкальной грамматике, при уроках своих постепенно не упускал из виду и теоретическую сторону, так что Глинка, мало-помалу и незаметно для самого себя, освоился с пресловутыми таинствами генерал-баса (в миллион раз простейшими на практике, нежели в сухих схоластических трактатах того времени). В одно время с уроками Майера, Глинка учился на скрипке у Бёма, тогдашнего первого концертиста; но успехов на скрипке он сделал гораздо меньше, чем на фортепиано, быть может потому, что у Бёма было мало способности к преподаванию. Каждый год проводя время вакаций в отцовском поместье, Глинка эти свободные дни посвящал исключительно музыке, изучая партитуры великих мастеров, и воспользовался одним, драгоценнейшим для своего музыкального развития случаем. У родного дяди его был весьма изрядный оркестр из крепостных людей. Глинка поручал этому оркестру исполнять симфонии Гайдна, Моцарта, некоторые из бетховенских, знаменитые увертюры Мегюля, Керубини,— и, при исполнении этих образцовых произведений, сам дирижировал. Тщательно обучая свою оркестрную команду, проходя с каждым исполнителем его партию, Глинка таким образом «на самом деле» изучал оркестровку (Благодетельные плоды такого практического ученья мы видим в его мастерски-инструментованных партитурах).

С этим же временем (1822) совпадают и первые опыты Глинки в музыкальном сочинении.

Кончив учебный курс, Михаил Иванович поступил в гражданскую службу, а именно в 1824 причислен был к канцелярии совета путей со-

общения. Служебные отношения доставили ему много новых знакомств, в том числе с многими домами, где собирались известные в Петербурге музыканты и исполнялась превосходная музыка.

В скором времени появились романсы Глинки и в печати. Первым из них, по времени, был: «Светит месяц на кладбище» (на слова Жуковского), изданный в 1825 году у Бернара (под тогдашнею фирмою «au Troubadour du Nord» *). До 1830 года Михаил Иванович написал около 17 романсов. Многие из них тогда же сделались довольно любимыми в публике, но имя Глинки большой известности еще не получало. Романсов и тогда уже сочинялось и печаталось большое количество. Первые произведения Глинки, обличавшие талант, еще не выступали, однако, из ряда музыки довольно обыкновенной.— Не ограничиваясь одними романсами, Глинка много занимался изучением гармонии и контрапункта, и испытывал себя во всех родах музыкального сочинения, в том числе и в драматическом, для голосов и оркестра; писал целые сцены и хоры, в виде отрывков из опер [1]. Во всем этом Глинка был много обязан практически-дельным советам Карла Майера, который был для него, вообще, более другом, нежели учителем.

В 1830 году (26 лет) Глинка вздумал посетить чужие края, и воспользовался случаем ехать вместе с певцом Ивановым (впоследствии весьма знаменитым тенором).

В Берлине Глинка услышал много образцовой музыки, еще неслыханной им в исполнении. Опера Бетховена «Фиделио» произвела на него впечатление потрясающее. Прибыв в Милан, где Иванов остановился, чтобы учиться пению, Глинка в свою очередь захотел употребить время с пользою и пожелал брать теоретические уроки у директора миланской консерватории. Этот профессор [2], видя необыкновенное расположение молодого русского музыканта к контрапункту,— для изощрения такой способности задавал ему схоластические упражнения на 4 голоса. Сухость подобных работ плохо мирилась с деятельным воображением Глинки, которое искало для себя более простора. Между тем, достигнув под руководством Майера замечательной виртуозности на фортепиано, Глинка желал поддержать свою известность как пианиста, и начал писать для одного фортепиано, и с аккомпанементом. Такие пьесы, по большей части на любимые темы из тогдашних итальянских опер (в том числе один секстет для фортепиано, арфы и четырех духовых инструментов, на мотивы из «Anna Bolena» **), изданы в Милане у Рикорди [3]. Присутствуя при уроках Иванова в пении, Глинка стал прилежно изучать эту важную и трудную отрасль музыки, в исполнении и в сочинении. Стараясь узнать все тонкости итальянской методы пения, Глинка прислушивался внимательно к лучшим современным певцам, которые блистали тогда в Италии. Тенор Ноццари и певица Фодор-Менвиель пленяли его совершенством вокального искусства.

В 1832 Глинка оставил Иванова в Неаполе, так как наш тенорист (после прославившийся в Париже) должен был дебютировать на театре Сан-Карло. Еще целый год Глинка провел в Милане, деятельно продолжая свои музыкальные занятия. Написанные им в то время романсы (например, «Победитель», на слова Жуковского, «Не говори, любовь пройдет» [4] и другие) носят на себе отпечаток Италии. В 1833 Глинка посетил Венецию. Этот город оставил в нем чрезвычайно неприятное впечатление от жестокой болезни, его там постигшей. Замечательна была перемена в организме нашего художника, как прямое последствие бо-

---

* «Северный трубадур» *(франц.)*

** «Анна Болена», опера Доницетти.

лезни: голос его, до той поры тусклый и неопределенного регистра, вдруг обратился в звучный, сильный тенор. Это было находкою для композитора, который любил петь сам свои вокальные сочинения и обладал необыкновеннейшим в свете талантом как музыкальный исполнитель. Несмотря на все красоты итальянского неба, на все приволье заграничной жизни, на все успехи свои в обществе, где его уже весьма высоко ценили как пианиста, композитора и певца,— Глинка соскучился по родине, почувствовал даже что-то вроде болезненной тоски. Притом же, в занятиях искусством он с каждым днем более убеждался, что еще не вышел на свою настоящую дорогу. Формы итальянской кантилены, которые тогда он весьма любил, мало отвечали тому идеалу музыки, который начинал в нем созревать.

Еще не совсем ясно, более инстинктивно, русский художник стал чувствовать в себе силу создавать формы искусства свои, самобытные, стал чувствовать, что может явиться в свет новая школа музыки,— музыка «русская», и что он, Глинка, призван к этому важному делу. С такими мыслями молодой артист провел лето 1833 года в Вене и осень того же года — в Берлине. Приготовляясь к более серьезным трудам,— еще сам не зная вперед, какое будет первое его создание, в таких новых формах отечественной музыки, ставшей для него вроде «idée fixe» *, Глинка пожелал приобресть более строгие и основательные познания в контрапункте. Для этого он зимою (1833—34) прилежно и постоянно брал уроки у берлинского профессора гармонии Дена (Siegfried-Wilhelm Dehn, Custos der Königlichen Bibliothek **). Проницательность Дена заставила его разгадать многие стороны таланта Глинки, особенно необыкновенный врожденный дар его к контрапунктным сочетаниям [5]. Под руководством берлинского теоретика Глинка писал упражнения в фугах в 3 и 4 голоса; в том числе нередко на темы великих мастеров этого стиля, Баха и Генделя. Но и здесь, как в Италии, творческая фантазия Глинки, наряду с схоластическими занятиями, внушала ему вдохновенные мысли вокальной музыки. Он написал несколько романсов, стараясь больше и больше сближать изобретаемые мелодии с формами напевов народных русских [6].

Мысль о русской опере не покидала его ни на минуту. В таком настроении духа Глинка возвратился в Петербург, в 1834. Лелея свою любимую мечту, Глинка часто говорил об ней в кругу художников и литераторов,— в кругу Пушкина, Жуковского, Брюллова. Жуковский, видя пламенное желание молодого музыканта испытать свои силы на драме народно-русской,— предложил ему сюжет «Ивана Сусанина» (на который уже существовала, впрочем, русская опера — слова Шаховского, музыка Кавоса, не без достоинств, и очень в свое время любимая).

Несмотря на некоторые не совсем выгодные для оперы стороны в анекдоте о геройском подвиге Сусанина,— Глинка увлекся поэзиею русского патриотизма, которым этот сюжет глубоко проникнут, и не менее поэтическою противоположностью между двумя национальностями — русскою и польскою. Этот резкий оттенок между поляками и русскими, очень свойственный музыкальному выражению, и оригинальность сцены в глухом, непроходимом лесу, куда Сусанин завел польский отряд — сильно воодушевили музыканта, и он горячо принялся за сочинение оперы. План и уже многие основные мелодии будущей оперы родились зимою 1834 г. (Глинке было ровно 30 лет). Жуковский, в виде опыта, написал несколько стихов, для сцены эпилога (трио: «ах не мне, бед-

---

* Навязчивой идеи *(франц.)*
** Хранитель Королевской библиотеки *(нем.)*

ному сиротинушке») — но другие занятия отвлекли знаменитого литератора от сотрудничества с Глинкою, который нашел способного и главное, послушного, либреттиста в бароне Розене [7].

С начала 1835 Глинка деятельно принялся писать свое вожделенное, широкое создание в «новом, русском» стиле. Огромная партитура оперы в 3-х больших актах, с эпилогом из двух сцен [8] была совершенно готова к концу 1836 года, и Глинка сам не мог довольно нарадоваться необыкновенно-удачному выполнению своего «идеала». Пока опера оканчивалась в подробностях оркестровки, певцы (г. Петров, г-жа Петрова, тогда еще Воробьева, г. Леонов и г-жа Степанова) разучивали уже свои партии, так что 27 ноября 1836, при открытии возобновленного тогда Большого театра, последовало первое представление оперы, названной (для отличия от прежней на тот же сюжет) — «Жизнь за царя».

Неизгладимыми буквами начертано 27 ноября 1836 г. в истории русского искусства. Но и для самого М. И. Глинки это число было эпохою.

До того времени его знали как очень даровитого автора нескольких романсов. С первого представления оперы, Глинка прямо стал «знаменитостью», первейшим между русскими музыкантами.

На долю гениальных произведений в музыке весьма редко достигается сочувствие публики тотчас, с первого же раза. С оперою «Жизнь за царя» случилось именно такое исключение. Ее, конечно, не могли понять вполне; бездна оригинальных красот ее на первых порах и не могла быть замечена, но, вообще говоря, опера крепко полюбилась публике, нашла себе горячее сочувствие даже в массе, а люди, сколько-нибудь понимающие толк в музыке, были восхищены народными оборотами мелодии в слиянии с серьезными, благородными формами высшего музыкального искусства,— были изумлены обдуманностью, зрелостью, мастерством в таланте художника, который с этою оперой впервые выступал на трудное поприще сценического композитора.

Государь император Николай Павлович, присутствовавший при первом представлении, чрезвычайно одобривший оперу, и пожаловавший автору бриллиантовый перстень, в январе 1837 назначил Михаила Ивановича Глинку капельмейстером гг. придворных певчих. Служебные занятия, однако, не отвлекали Глинку от постоянных художественных трудов. Время с 1836 по 1844 г., по количеству разнородных произведений, можно назвать самою плодовитою эпохою его деятельности, несмотря на то, что вскоре после определения его в придворную капеллу и женитьбы начался для Михаила Ивановича ряд семейных неудовольствий. Тяжелые их последствия, развиваясь более и более, испортили для него всю жизнь и даже сильно повредили его работам по искусству. Он писал много, гениальность его разрасталась изумительно, но ему, по печальным случайностям, часто недоставало той сосредоточенности художнических сил, которая необходима для больших творческих работ — той сосредоточенности, одним словом, без которой было невозможно произведение столько «целое», проникнутое таким единством мысли, как его первая опера. Блистательный успех первой оперы побудил ее автора тотчас же приняться за другую в том же, им созданном, стиле русской оперной музыки.

Но, чтобы отыскать для себя новые стороны искусства, которыми он уже владел в такой необыкновенной степени, чтобы открыть себе новые, необъятные горизонты, Глинка задумал писать новую свою оперу в русско-сказочном характере и, очень естественно, остановился на богатом фантастическом сюжете — на «Руслане и Людмиле» Пушкина.

Здесь, еще более чем в «Жизни за царя», удачный поворот оперы

зависел от ловкого, занимательного для сцены «плана пьесы». В сюжете поэмы Пушкина бездна отличных для фантастической оперы данностей, но условия поэмы, т. е. «рассказа» — совсем иные, нежели условия пьесы, т. е. «действия театрального».— Между тем, именно со стороны плана, опера «Руслан и Людмила» не выдерживает и самой снисходительной критики[9]. Она писалась в продолжение шести лет (1836—1842), очень разрозненно, отрывочно (Три капитальные номера оперы: Марш Черномора, Лезгинка и Баллада Финна написаны в одном полтавском поместье, во время командировки М. И. Глинки в Малороссию по делам службы при капелле[10]). Либретто сочинялось почти без предварительного, строго-обдуманного плана, писалось по клочкам и разными авторами (одним из либреттистов был Н. В. Кукольник, но для весьма немногих сцен). При всем том, в музыке явились красоты неслыханные, еще более самостоятельные, быть может, более гениальные, нежели в первой опере. Поэма Пушкина дышит шаловливою шутливостью в роде Ариоста. В опере — только одна сцена комическая (Фарлаф с колдуньей Наиной). Всему прочему придан поворот, величественный, серьезно-патетический и серьезно-фантастический. При совершенном отсутствии занимательности в этой опере, как пьесе,— выпуклую ее сторону составили хоры и все сцены элемента фантастического и восточного, которыми Глинка овладел превосходно.

Опера, в пяти больших действиях, была готова к осени 1842, поставлена роскошно и дана в первый раз (в память первого представления первой оперы) также 27 ноября. Резкие недостатки этой оперы, как сценической пьесы, в соединении с одним случайным обстоятельством (болезнь певицы Петровой, для которой была написана весьма большая партия контральто, Ратмира), на первое представление, почти заслонили от публики необыкновенные красоты музыкальные.

В первые два раза опера прошла почти без успеха — что, само собою, чрезвычайно огорчило автора и вселило в него неудовольствие против петербургской публики, оставившее и потом глубокие следы. Однако с 3-го представления опера уже имела успех, все возраставший в течение 45 * представлений, данных в зиму с 1842 на 1843. Тем не менее, тогда как «Жизнь за царя» не сходит с репертуара в течение двадцати лет, опера «Руслан» после той зимы не давалась, и успех ее, следовательно, и в сравнение идти не может с успехом первой оперы[11]. Истинные друзья искусства не перестают сожалеть об этом и жаждут возобновления «Руслана» на сцене театра-цирка. Слабость либретто будет всегда достаточно уравновешена поразительными красотами гениальной музыки, где талант Глинки явился в новом блеске, с совершенно новых сторон.

В то время, как писалась эта опера, Глинка вышел в отставку (1839) и до 1843 года написал замечательную увертюру, антракты и песни к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский» и очень много романсов (куда принадлежат многие, особенно известные из его произведений: «Сомнение», болеро «О, дева чудная», «Баркарола», «Колыбельная песня», «Жаворонок», «Virtus antiqua» **, «Прощанье с друзьями» и т. д.). Во всем этом, против прежних произведений, заметна бóльшая зрелость таланта. В романсах тут целый ряд «образцов» этого рода музыки, целый ряд вокальных пьес оригинального стиля, нисколько не уступающих европейски-знаменитым песням Франца Шуберта.

---

* 32 (та же ошибка в «Биографической заметке» Глинки).
** «Рыцарский романс».

В 1844 Глинка, утомленный неприятностями, захотел повояжировать и уехал в Париж. Там познакомился и даже близко сошелся с Берлиозом, который очень оценил необыкновенный талант русского музыканта. По желанию Берлиоза, некоторые пьесы Глинки (в том числе «Лезгинка» из «Руслана») были исполнены в концерте, данном Берлиозом в зале Cirque aux Champs Elysés *, а по настоянию многих русских, бывших тогда в Париже, дан был концерт с благотворительной целью, где, между прочим, исполнялась ария Антониды из оперы «Жизнь за царя» и краковяк из той же оперы. Это было в зале Герца.

В разных парижских журналах появились статейки о нашем соотечественнике, который, таким образом, уже очень близок был к известности европейской. Но в новом Вавилоне, городе весьма не музыкальном, прочный успех в музыке—дело почти невозможное, особенно для истинного художника, безмерно-далекого от необходимого для Парижа шарлатанства. Живя за границею для своего удовольствия, Глинка из Парижа отправился в Испанию, где пробыл в разных провинциях до 1847 года. Испания, кроме живописности, живописи и исторического интереса — очень заняла нашего художника и с музыкальной стороны. Альбомы его наполнились оригинальными народно-испанскими напевами. Несколько из них он обработал в форме симфонических фантазий, не совсем точно названных им испанскими «увертюрами». Первая такая фантазия, на грациозно-плясовой мотив «арагонской хоты» (Jota aragonese), написана в Мадриде, осенью 1844 [12], и принадлежит к капитальным созданиям М. И. Глинки. Разработка и оркестровка изумительной красоты напоминают чудеса бетховенские.

По возвращении из Испании в 1847, Глинка провел несколько времени в своем смоленском поместье [13], написал там несколько романсов и мелких пьес для фортепиано (в том числе примечательны: Баркарола, Молитва и Souvenir d'une mazurque **). Потом, около двух лет прожил в Варшаве, где также сочинил еще романсы, в том числе один прелестный, на польские слова «Rozmowa» *** — и бесподобной страстности «Песнь Маргариты» (из «Фауста» Гёте, в переводе Губера), переделал свою вторую испанскую увертюру (Воспоминания Севильи [14]) и написал скерцо для оркестра на два русские мотива (Этому скерцо, *без воли автора*, придано название «Камаринской» [15]). Капризная шутка эта для оркестра, восхитительно-инструментованная, была последним большим и оригинальным трудом М. И. Глинки. С 1848 года он жил то в Петербурге, то за границей — в Париже, Берлине, — иногда занимался музыкой, даже имел намерение писать «симфонию» на гоголеву поэму «Тарас Бульба» (и заготовил-было для этой симфонии несколько главных мыслей); потом, особенно летом 1855, имел другое намерение: написать оперу на сюжет из пьесы Шаховского «Двумужница». Все эти планы и проекты, к нашему горю, так и остались проектами. В том же, 1855 году, Глинка написал «Полонез» [...] и, сверх того находил особенное удовольствие в переделке для оркестра своих — не для оркестра задуманных — и некоторых чужих произведений [16]. В последнее время у него была постоянная мысль писать музыку духовную (без оркестра), в древне-церковном характере, для чего он, уехав из Петербурга в мае 1856, стал изучать церковные тоны (Kirchentonarten) в Берлине, опять под руководством Дена.

Здоровье Глинки расстраивалось однако более и более, и он не находил в себе довольно энергии для большого творческого труда.

* Цирка на Елисейских полях (район Парижа)

** «Воспоминание о мазурке» (*франц.*)

*** «Разговор» (*польск.*)

В нынешнем году он имел радость слышать трио из эпилога оперы «Жизнь за царя», исполненное на блистательном придворном концерте, в присутствии короля прусского. Мейербер, тамошний главный директор музыки, управлял исполнением и осыпал нашего артиста похвалами.

Был слух, что оперу «Жизнь за царя» поставят на берлинской сцене. Но этого, столько важного для его славы торжества Глинке не суждено было дождаться.

После непродолжительной простудной болезни, он скончался 3 февраля, на 53-м году от рождения.

*

Входить в подробности о личности и характере великого художника, которого мы лишились, здесь пока не место, точно так же как не место распространяться о его необыкновенно-важном значении в искусстве.

Но, если в кое-каких русских журналах, по случаю краткого известия о смерти знаменитого русского музыканта, люди совершенно лишенные возможности судить здраво о предмете, по незнанию этого предмета, позволяют себе в немногих, наскоро набросанных строках, весьма неуместно касаться тонких подробностей жизни этого необыкновенного человека,— осмеливаются, без малейшего основания, называть деятельность его будто бы «небольшою» (?) и значительною только что «покуда» (?!) [17], осмеливаются своими кривыми суждениями, умышленно или неумышленно, выставить и личные качества и значение знаменитого отечественного артиста в превратном виде,— то и здесь, несмотря на всю краткость нашего очерка, в прямой отпор таким печатным небылицам, непременно следует, хотя лаконически, указать ту точку зрения, с которой художественная критика и история искусства будут смотреть на такую феноменальную личность, какою был М. И. Глинка.

Быть первым музыкантом в России еще не очень-то много значит для художника, когда у нас пока почти вовсе нет замечательных творческих дарований по музыке.

Но если композитор и по мелодической изобретательности, всегда свежей и оригинальной, и по глубочайшему постижению тайн гармонии, контрапункта и оркестровки с первого же большого произведения стал наряду с первоклассными творцами музыки,— если художник, нисколько не из подражания, условленного огромной начитанностью, а скорее бессознательно, одною силою врожденной «высшей» музыкальности,— успел иногда весьма близко подойти к формам и некоторым приемам гиганта музыки — Бетховена,— такому художнику, без сомнения, суждена слава уже никак не в одном только его отечестве, а в целом музыкальном мире...

Глинка написал, конечно, не такую бездну произведений, как Моцарт или Себастиан Бах и многие другие. Но разве дело в количестве? Музыкальное творчество слишком плодовитое — неизбежно ведет к рутинности, некоторой ремесленности в работе. Глинка остался совершенно чистым от этого упрека, который на Моцарта, например, и на Мендельсона падает в весьма значительной степени. Притом же две огромные его оперы, более 70 вокальных пьес, музыка к трагедии, три симфонические фантазии и много, много другого, это уже никак не мало.

Чем выше гениальность артиста, тем дольше надо ждать, чтоб его верно и вполне оценили; но придет время, когда истинная художественная критика сознает, как значительна деятельность этого русского художника, сознает, насколько он обогатил современное ис-

кусство своими гениальными завоеваниями в области музыкальной мысли.

Нам же теперь, имея постоянно в виду великие художественные заслуги М. И. Глинки, остается при каждом случае соболезновать, что и кроме гениальности, есть еще довольно сильные помехи распространению его славы.

Эти препятствия: 1) язык, на котором писаны его песни и романсы, язык — для Европы чужой, а в переводе, как известно, почти вся прелесть песни, романса — утрачивается; 2) выбор сюжетов для его опер, исключительно национальных и мало симпатичных для публики нерусской.

«Честь в стране родной», конечно, девиз для каждого истинного художника. Но беда, если приходится начинать с «этой» чести,— а родная страна еще не выучилась ценить отечественные таланты по достоинству и ждет всегда приговоров чужеземных [18].

Л. И. ШЕСТАКОВА

БЫЛОЕ М. И. ГЛИНКИ И ЕГО РОДИТЕЛЕЙ

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.
Пушкин

ПРЕДИСЛОВИЕ

Начинаю мои воспоминания о близких покойных и прошлом дорогом времени в 1893 году, мая 30-го, в день сорок второй годовщины по кончине матери моей, Евгении Андреевны Глинки [1].

Нас было 13 [2], но все братья и сестры мои умерли, а я, оставшись одна, охотно исполняю желание В. В. Стасова и других — написать все, что слышала и помню о нашей семье, особенно же о брате — Михаиле Ивановиче; и это дает мне возможность вторично, хотя в памяти, пережить прошлое.

Я была младшая и не могла не только помнить, даже знать давнишние события и детство брата моего, М. И. Глинки. Я родилась в 1816 году, а брата отвезли в только что открывшийся в Петербурге Благородный пансион в 1817 году, и потому мои первоначальные воспоминания будут основаны на рассказах мне матери и других лиц. Мать моя, не дожив до глубокой старости, лишилась зрения; я была при ней неотлучно последние три года ее жизни, и всякий раз, когда я замечала, что она сильнее грустит о своем несчастье, я просила ее рассказать что-нибудь о старине, о дедах, бабушках, отце, брате Михаиле Ивановиче,— вообще о семье, и она оживлялась, говоря о них.

Передавая слышанное от нее, постараюсь быть последовательной. Память моя сохранила многое, и я надеюсь, что тот, кто будет писать пространную биографию брата, найдет что-нибудь поместить в ней из моих воспоминаний.

ПЕРИОД I

О дедах, отце и матери

Дед мой со стороны отца, Николай Алексеевич Глинка, с женою своей, Феклой Александровной, жили в своем родовом имении — селе Новоспасском, близ города Ельни, Смоленской губернии. Дед был человек тихий, добрый, очень богомольный; он даже ездил в город Тихвин,

снял мерку с явленного там большого образа Тихвинской божией матери, заказал такой величины образ в богатой ризе и пристроил вверху церкви своей в Новоспасском придел в честь этой иконы; 26-го июня там престольный праздник.

Бабушка же была, напротив, женщина в высшей степени энергичная; все бразды правления были в ее руках. Она была не злая, но позволяла себе пользоваться правами над крепостными людьми и не совсем хорошо обращалась с ними.

По кончине деда, детей осталось 9 человек[3]. Они, исключая отца моего, были почти совершенно необразованны; имели средства, жили в деревнях своих и занимались хозяйством. Только дядя Дмитрий Николаевич любил птиц и был страстный охотник, держал много свор собак, борзых и лягавых.

Родовое имение Новоспасское, по желанию деда, в 1805 году поступило к меньшему сыну, отцу моему, Ивану Николаевичу Глинке, с тем условием, чтобы мать его жила с ним до ее кончины и распоряжалась всем, как прежде, полновластно, что, конечно, отец исполнил.

Мать же моя Евгения Андреевна, тоже Глинка по рождению (но родства между ею и моим отцом не существовало[4]), родителей своих не помнила; она осталась сиротой очень рано и жила у старшего брата своего, Афанасия Андреевича Глинки, и жены его, Елизаветы Петровны.

У матери моей было две сестры: старшая Александра Андреевна, в замужестве за помещиком А. И. Булгак; она была довольно образованная и хорошая женщина. С сестрой этой мать была очень дружна, и мы все почти не разлучались с ее детьми; к несчастью, все они очень рано умерли; остался один внук, сын дочери, Владимир Михайлович Нахимов, который теперь предводителем дворянства в городе Ельне.

Вторая сестра моей матери, говорят, была очень красивая и милая девушка; звали ее Марфа Андреевна. Она не была замужем и с нею случилась очень печальная история. В молодых годах она сдружилась с одной девицей, фамилии не упомню, которая впоследствии вышла замуж за г-на Р. Тетка моя, Марфа Андреевна, хотя имела свои хорошие средства, но, по их неотступным просьбам, переехала жить к ним. Сначала все шло великолепно. Прошло года два; Р. начали понемногу брать деньги у тетки и, когда забрали весь ее капитал, без церемонии выгнали ее из дому. Она переехала в село Шмаково и стала очень скучать и задумываться. Мать говорила, что они употребляли все возможное, чтобы развлечь ее; делали консилиумы, ничто не помогало. Она была так сильно потрясена поступком подруги, которую любила, что в скором времени лишилась рассудка.

Мать возила нас, маленьких к ней; она была тихая, ласковая; воображала себя английской королевой и каждому из нас давала по лоскутку бумаги: на нем был написан приказ английскому министру финансов, который никто не мог разобрать, о выдаче нам по десяти миллионов. Она жила очень долго и умерла уже старухой в имении своего брата, селе Шмакове.

Братьев у моей матери было три: старший — Афанасий Андреевич, который был ее опекуном, второй — Павел Андреевич, умер очень молодым, и меньшой — Иван Андреевич. О нем брат тоже говорит в своих записках. С ним Михаил Иванович часто играл в 4 руки; он страстно любил музыку и нередко бывал у нас зимою с 1851 на 1852 год, когда мы с братом жили в доме Жукова, на углу Невского и Владимирской. А потом вскоре Иван Андреевич умер.

Дядя Афанасий Андреевич, по словам отца и матери, был человек образованный и светский; жил весело, открыто, любил все изящное. У

него были не только свой оркестр, но своя крепостная труппа. Он отдавал в Петербург учиться молодых девушек и мальчиков. Были танцовщицы, певицы и певцы; давались отрывки из опер в небольшом театре. Помню, что раз, ребенком, отец повез меня к нему в какой-то праздник. Дядя любил очень птиц и у него была большая комната для них. Имение его—село Шмаково находилось в 7 верстах от Новоспасского, где жил отец мой, Иван Николаевич Глинка, со своими родителями. Соседи видались часто и были дружны.

Мать моя была красавица, к тому же очень хорошо воспитана и прекрасного характера. Отец мой был от природы умный и по тому времени очень образованный молодой человек. Понятно, что, видаясь часто, они полюбили друг друга. Долго уговаривали и упрашивали опекуна согласиться на их брак, но все мольбы были безуспешны. Бабушка, видя сильную привязанность своего 18-ти-летнего сына к молодой 14-ти-летней девушке *, посоветовала ему увезти ее и способствовала в этом.

Мать моя согласилась. Каждое утро очень рано она ходила купаться, и в условленный день, 30-го мая 1802 года, в 5 часов утра, она оделась в свое лучшее белое платье, а ежедневное и все остальное взяла с собою. В назначенном месте бабушка с сыном своим ожидали невесту, сидя в экипаже. Она на берегу озера разложила весь свой будничный костюм и уехала с женихом и его матерью в Новоспасское. За каретой ехало 12 верховых, на случай погони, и, по проезде кареты, разбирали все мосты по дороге. Но в Шмакове, не подозревая ничего, спали спокойно и только в 9 часов утра послали в комнату барышни звать ее пить чай. Не найдя ее там, пошли к озеру, думая, что она запоздала встать; но увидя на берегу ее белье, платье и обувь, подняли крик, начали баграми и сетью искать тело в озере. Это все отняло много времени, и мать моя была уже обвенчана с отцом в Новоспасском, где священник заранее ожидал их в церкви, и она вошла в дом отца уже его женою.

Дядя, видя, что все поиски тщетны, смекнул правду и отправил людей в погоню до Новоспасского, но опоздал. Бабушка призвала к себе главного из посланных и поручила сказать дяде, чтоб он сегодня же непременно явился в Новоспасское. Но дядя рассердился и не поехал. Тогда, на завтра, бабушка сама поехала в Шмаково, и, когда дядя вышел ее встретить, она без всяких разговоров ему сказала: «Полно тебе, мой батюшка, дурить! все уже кончено; садись-ка со мною в карету и поздравим вместе наших молодых». И дядя должен был согласиться: все уважали старуху.

Вот как устроилась свадьба моих родителей. Они всю жизнь свою уважали друг друга и были счастливы.

Первый сын их, Алексей, умер очень маленьким, и мать говорила мне, что отец и она были неутешны. Но в 1804 году, 20-го мая, в 6 часов утра, родился второй сын их, известный всем,— Михаил.

По рассказу матери, после первого крика новорожденного, под самым окном ее спальни, в густом дереве, раздался звонкий голос соловья, с его восхитительными трелями, и мой отец, когда был впоследствии недоволен тем, что брат оставил службу и занимался музыкой, часто говаривал: «Не даром соловей запел при его рождении у окна, вот и вышел скоморох».

Невольно приходит на мысль: ежели бы отец услышал «Жизнь за царя» и «Руслана», уже, верно, даже в минуты гнева, не назвал бы брата скоморохом.

---

* Ошибка Шестаковой: И. Н. было 25 лет, а Е. А.—18 лет.

Но буду продолжать рассказ. Ужасное было положение родителей того времени, когда, вскоре после рождения брата, они должны были отдать его в полное распоряжение старухи его бабушки. Теперь, понятно, этого никто не сделал бы, но тогда покорность воле старших должна была принести ей в жертву самое горячее и естественное чувство.

Брат пишет, что он прожил у бабки до ее кончины. Она скончалась в 1810 году, значит, он жил у нее 6 лет: довольно времени, чтобы повредить здоровью ребенка тем воспитанием, которым его окружали; а отец с матерью должны были беспрекословно подчиняться.

Обращаюсь к рассказу матери о брате.

Он был с детства кроткий, способный, богомольный и до конца жизни остался верующим. Доказательством служит то, что он умер, держа в руках образок — благословение матери, который хранится у меня.

Почти самоучкой начал он читать церковные книги: священник, который бывал у бабушки, показал ему титлы и, придя через несколько дней, был удивлен, что он уже порядочно разбирал книгу.

Самое любимое занятие брата было рисовать церкви мелом на полу и, быв вообще кроток, он выходил из себя, ежели кто-нибудь наступал на его рисунок: топал ножками, сжимал кулаки и горько плакал, приговаривая: «На церковь наступили!»

О колоколах говорить не буду, это уже известно[5].

Покуда он жил у бабушки, у него никаких друзей и товарищей не было; он рос совершенно один до шести лет и с самого рождения был постоянно окружен женщинами. Бабушка потешала внучка следующими милыми играми: собирала нескольких дворовых девочек, наряжала их птицами-индейками, т. е. на ноги надевались рукава, а на голову завязывалась рубашка, и они, ничего не видя, должны были танцовать; конечно, выходили смешные столкновения, и брат искренно смеялся.

Няня его, которая была при нем у бабушки, Татьяна Карповна, рассказывала мне, что брат никогда не мог видеть, когда убьют муху или насекомое, и, видя или слыша, как бабушка бывало сердилась на прислугу или крестьян, только она начинала кричать, немедленно выбегал из комнаты, бросался к няне на шею и горько плакал. Один раз бабушка, заметив это, стала остерегаться, а няню наказала, говоря, что это она его научила. В то время верно не полагалось в детях чувство!

Вторая няня, или, как теперь называют, подлянька, в помощь Татьяне Карповне, была молодая, веселая женщина, Авдотья Ивановна, которая знала много разных сказок и песен. Впоследствии она была моей няней; жила долго и рассказывала мне следующее: «Страшное наше житье тогда было; я боялась вашу бабушку, как огня: как заслышу ее голос, так хоть бы провалиться! И бывало, когда бабушка заметит, что Михаил Иванович скучен или не совсем здоров, сейчас крикнет: Авдотья, рассказывай сказки и пой. И барчук, как звали мы его, всегда был доволен этим!»

Так прошли шесть лет жизни брата.

ПЕРИОД II

От кончины дедушки и бабушки до моих воспоминаний о брате.

Дедушка Николай Алексеевич скончался в 1806 году, а бабушка в 1810 году. После ее смерти, брат Михаил Иванович и имение Новоспасское поступили в полное распоряжение моих родителей.

Мать говорила, что отец очень любил семью и все свободные минуты от хозяйства и дел отдавал ей. Брата он особенно любил и радовался, что есть наследник.

А. Н. СЕРОВ



А. Н. СЕРОВ

По словам матери, ей с братом ладить было не трудно, несмотря на его избалованность. Он был такого мягкого характера, что малейшему ласковому слову повиновался и, напротив, жесткое, даже серьезное слово его приводило в нервное раздражение.

Матушка распорядилась следующим образом: она оставила при нем старуху и молодую няню, к которым он привык, но отдалила от него все неуместные забавы, и, когда замечала, что он иногда сначала скучал, вспоминая о бабушке, или об играх, которыми его там окружали, она старалась сейчас же занять его чем-нибудь другим. Он скоро привык и привязался к маленькой сестренке своей, Пелагее Ивановне, которая была годом моложе его и которую он видал прежде очень редко, хотя жили в одном доме: но его к родителям не пускали, иногда приносили или приводили Полю к бабушке, которая всегда встречала ее словами: «Девчонка, дрянь, несите ее вон!» И мать, избегая этих возгласов, почти никогда не подвергала девочку им.

В 1811 году родители пригласили в дом вдову землемера, И. Ф. Мешкову, с маленькой дочерью, Катей, годом старше брата. Других товарищей детства он не имел, кроме этих двух девочек. У соседей, с которыми наши родители были знакомы, мальчиков приблизительного возраста брата не было, а позволить своему сыну заниматься с детьми мелких дворян, мещан или крепостных считалось тогда унижением.

В 1812 году, по случаю войны, вся семья должна была переехать в Орел, чтоб избавиться от грабежа, а главное неприятностей и оскорблений от разных забегавших солдат и крестьян, недовольных своими помещиками.

Хотя брату было тогда уже 8 лет, но он страстно изучал звон каждой церкви.

По возвращении в Новоспасское, в 1813 году, родители нашли все в сохранности; хотя из строений было многое разорено, потому что французы проходили близко [6], но имущество все было ограждено и скрыто крестьянами. Они любили отца моего. Он не только обращался с ними человечно, но с радостью и любовью узнавал их нужды и помогал им. В губернии нашей многие помещики, по случаю войны, были совершенно разорены своими крестьянами. Не только те, которые уезжали на это время, но даже при самих помещиках обирали все, что только хотели, и даже мучили их, а иных убивали.

По окончании войны, родители пригласили для брата, сестры и Кати, воспитывавшейся вместе с ними, француженку — Розу Ивановну; но она могла пробыть весьма недолго, и ее должны были отправить назад в Петербург.

В это же время брат особенно пристрастился к чтению. Сказочки и стишки его не интересовали, а любил он читать или слушать рассказы о путешествиях, странах, производительности, городах и природе.

Хотя у нас стоял большой шкаф с книгами, но библиотека была небольшая старинная. Помню, что там находились 12 томов «О странствиях вообще» [7], «Всемирная история» и другие, изданные еще при императрице Екатерине.

Но добрый родственник, Александр Иванович Киприянов [8], очень образованный, имел хорошую библиотеку серьезных книг и выписывал все вновь выходящее. Он привозил книги брату, читал вместе с ним, много ему рассказывал,— любознательность мальчика ему очень нравилась. Когда они дошли в путешествии Васко да Гама до разных островов Индийского Архипелага, брат был в таком восторге, что принялся изучать описание этих прелестных островов и впоследствии говорил мне,

что это, он полагал, было причиной его привязанности к географии и путешествиям.

Мать рассказывала, что брат по нескольку часов не отрывался от книги, так что она должна была каким-нибудь способом отдалять его от чтения. С сестрой и Катей он иногда бегал, играл, но больше любил сидеть дома и читать.

О том, как проявилось первое чувство его к музыке, он сам говорит в своих «Записках».

В 1815 году родители пригласили из Петербурга гувернантку, воспитывавшуюся в Смольном монастыре, Варвару Федоровну Кламмер. Она была хорошо образована, учила брата и двух девочек по-русски, по-французски, географии и игре на фортепьяно. Во всем брат успевал удивительно. Она прожила в нашем семействе до 1817 года и превосходно приготовила брата к экзамену в Благородный Пансион, вновь открытый тогда в Петербурге при Главном Педагогическом Институте, ныне он превращен в первую гимназию.

В начале 1817 года, в 20-х числах января, отец устроил большой, удобный возок и отправил мать с братом Михаилом Ивановичем и сестрою Пелагеей Ивановной в Петербург. Но так как сам по делам службы не мог сопутствовать им, то поручил дяде Афанасию Андреевичу, бывшему опекуну матери и брату ее, ехать с ними.

Возок был теплый, обит внутри мехом и такой обширный, что в нем вместились: мать, дядя, Варвара Федоровна Кламмер, брат 13-ти лет, сестра 12-ти лет и горничная.

Мать говорила мне об этом путешествии относительно брата, что он всю дорогу уверял сестренку свою, что они едут открывать новую страну, новые земли. «Ведь Колумб открыл Америку, и я открою какую-нибудь землю, обо мне будут печатать в книгах, а я в новых землях буду устраивать разные концерты, оркестры, музыку и много хороших музыкантов». Или превращался в Робинзона, а сестра была у него Пятницею. На эту тему тоже вариаций было без конца, но мать подробностей сохранить в памяти не могла, а помнила, что они все, взрослые, конечно, не давая заметить брату, вслушивались со вниманием в его рассказы сестре и под иной час посмеивались увлечениям и пылкому воображению мальчика. Он так горячо и правдиво относился к своим рассказам, что нельзя было не порадоваться, слушая его; в них не был забыт и Васко да Гама.

О помещении брата в пансион и жизни в Петербурге мать ничего не помнила [9]: ей было много хлопот, а она первый раз была в столице.

Но об этом пишет брат в своих «Записках», равно и о том, что он каждое лето ездил в деревню на каникулы, когда был в пансионе. Но понятно, что я первые приезды его не могла помнить, а начала сознавать их с 1823 года, именно по возвращении его с Кавказа.

ПЕРИОД III

Мои воспоминания о брате

16 сентября 1823 года брат возвратился с Кавказа в Новоспасское, привез мне куклу и пробыл всю зиму в деревне до апреля месяца.

Брат и тогда, и впоследствии любил, чтобы жизнь его текла покойно и аккуратно, и потому у него всегда было распределено время для занятий.

В деревне вставали довольно рано; после чая он обыкновенно писал музыку или что другое, потом долго играл на рояле, а перед обедом

читал. Обедали мы всегда в 1 час дня; после обеда он брал нас, меньших, к себе в комнату, устраивал нам игры и даже вздумал в одной из своих комнат приладить для нас гору, с которой мы катались в тазах. Гора эта была сделана нижеследующим образом: брат приказал принести доски, один край их был положен на окно, а другой оставался на полу.

Комнат у брата было две; их разделял небольшой коридор, но двери обеих комнат были почти одна против другой. На помещенном здесь рисунке деревенского дома, где родился брат [10], три крайних окна наверху с правой стороны — это была его спальня, очень большая комната, окнами в сад. Другая же, напротив, была тоже с тремя окнами, где с раннего утра было солнце. Брат отдавал ее птицам; в ней стояли ели и много невредных растений из оранжерей. Птиц у него было более 16: между ними были варакушки, ольшанки, черноголовки, малиновки и даже соловей; все они летали на свободе по комнате, в которой для брата была поставлена кушетка; он часто лежал на ней и прислушивался к их щебетанию и пению. Помню, что он иногда брал меня с собою, приказывая сидеть смирно. И всегда, после того как побудет у птиц, возвратится в свою комнату, садится за рояль и играет долго, долго.

Меня тогда же он научил модной в то время песне: «Пчелка златая, что ты жужжишь?», и его очень забавляло, как я это пела; равно и то, что, не понимая смысла, знала наизусть почти всю балладу Жуковского — «Людмила».

Отец мой сам выбрал мне имя, очень меня ласкал и постоянно прибавлял несколько слов из баллады, называя меня. В угодность ему меня выучили этой балладе.

Брат занимался музыкой очень много и пробыл в деревне от сентября 1823 года до апреля 1824 года; в апреле он уехал в Петербург. Хандрил иногда немного, но оркестр дяди Афанасия Андреевича и вообще музыка его воскрешали.

В ноябре 1825 года родители сообщили ему, что к его товарищу и другу — старшей сестре, Пелагее Ивановне, сватается жених, который ей нравится, но они не хотят решить дело без него. Брат немедленно взял отпуск и в декабре приехал. Кажется, он заезжал в Москву, но утверждать этого не могу.

Теперь мне захотелось сказать несколько слов об этой сестре моей, Пелагее Ивановне, которая умерла 8-го июня 1828 года, на 23-м году своей жизни.

Не буду говорить об ее качествах; довольно сказать, что ее муж, прожив после нее 20 лет, был неутешен и не женился. Что было удивительно в ней: взглянув на нее, вы не нашли бы ни одной правильной черты, несмотря на это, равно и на то, что она, балуя, подожгла себе брови и была совершенно без бровей, она была чрезвычайно хороша. Выражение глаз и улыбка выкупали все; ею нельзя было не любоваться. К сожалению, с ее взрослой портрета нет: ведь мы жили в глуши, в деревне. Один только и есть ее портрет, который снят с нее вместе с матерью и братом, на табакерке, в 1817 году в Петербурге, когда ей было 12 лет.

Приезд брата в Новоспасское был встречен восторженно. Сестра Пелагея Ивановна со слезами бросилась к нему; они долго говорили, и потом брат с родителями и претендентом на руку сестры, соседом, Яковом Михайловичем Соболевским, ушли в кабинет и затворили за собою двери. В это время сестра ходила бледная по комнате; все род-

ственники и семья молчали и сидели тихо в зале. Я смотрела на все удивленными глазами, не понимая, что все это означает.

Спустя довольно долгое время, брат вышел из кабинета, обнял сестру Пелагею Ивановну и пошел с нею обратно. Вскоре отец вошел в зал, ведя за руки сестру и Якова Михайловича, со словами: «Прошу поздравить жениха и невесту». Пошли поцелуи, пожелания; все радовались, а виновники этого торжества были довольнее всех. Сестра из бледной, взволнованной превратилась в счастливую, с прелестным выражением в хороших глазах своих и с очаровательной улыбкой, вся оживленная, обновленная.

Помню живо этот день и с большим удовольствием вспоминаю о нем; жалея, что все и всё так рано исчезли; но благодаря судьбу за то, что они были.

О других членах семьи нашей писать особенно нечего. Нас было еще пять сестер: Наталья, Елизавета, Мария, я и Ольга; все были замужем. Братьев было два: Евгений и Андрей; оба умерли юношами. Остальные скончались детьми. Иные из сестер, и я в том числе, играли и пели понемногу для себя, но таланта ни у кого не было.

В начале января 1826 года матушка, сестра и брат уехали в наш губернский город — Смоленск закупать приданое. Брат воспользовался этим случаем, чтобы развлечься немного.

Свадьба была в конце января; числа не упомню. Брат был шафером сестры. На свадьбе присутствовали все родственники, не говорю о близких, даже дальние. Между ними была 18-ти-летняя дочь г. Ушакова, очень миловидная девушка. И вдруг брат, в день свадьбы, после обеда, когда она сидела, разговаривая с другими девицами, подошел к ней, стал на колени и, сняв с ее ноги башмачок, влил в него шампанское и выпил за ее здоровье. Мне было противно и даже гадко это видеть. Ушакова брату очень нравилась и, кажется, сама была неравнодушна к нему. Брат был прекрасно сложен, хотя невысокого роста, имел умное лицо и выразительные глаза. Помню, что один раз он подошел к зеркалу и, взглянув, сказал: «Je suis joli garçon!» *. Я, не понимая ни слова по-французски, спросила у него: Что это значит? Он ответил: «Научишься по-французски, узнаешь».

По окончании свадебных поездок к близким родственникам, брат опять уехал в Смоленск, где играл на домашнем театре у г. Апухтина; он пробыл там масленую неделю и возвратился в Новоспасское.

Поселившись попрежнему в своих комнатах, он завел птиц, занимался чтением и музыкой. На все вопросы отца и матери относительно хозяйства отвечал: «Все, что сделаете, будет хорошо». Меня он брал часто к себе. Без его позволения мы не смели приходить.

В этот приезд было мне назначено два часа в день быть у него: от 11 до 12 час. утром и от 3 до 4 час. после обеда. Утром он спрашивал у меня заданную накануне басню или стихи, показывал картины, рассказывал о многом, чего я не знала. А после обеда речь шла о музыке: повторялось вчерашнее, задавалось новое к завтрашнему уроку.

Надо заметить, что брат был чрезвычайно аккуратен и так умел ловко преподавать, что я с радостью училась у него. Тогда как прежде мне задавали басни и стихи в долбяжку, я выучивала их, говорила бойко, но решительно без всякого понятия; уроки эти мне были неприятны, я ленилась и очень неохотно шла, когда слышала требование явиться в классную комнату учиться.

* Я красивый малый *(франц.)*

В мае того же 1826 года брат отправился в Петербург на службу и до 1828 года не был в деревне.

В 1828 году, в марте, он посетил родителей, но пробыл недолго. В этот приезд он в последний раз видел свою любимую сестру, Пелагею Ивановну, которая в этом же году скончалась *. Тогда же он не застал в живых и дядю Афанасия Андреевича, который умер годом раньше. С кончиною его расстроился оркестр в селе Шмакове, которое досталось по наследству брату его, Ивану Андреевичу Глинке, и теперь там живут его сыновья.

В апреле брат уехал в Москву к товарищу своему по пансиону, пробыл у него до мая, а в мае поспешил на службу, но вскоре вышел в отставку. Хотя отец был этим недоволен, но мать сумела смягчить его гнев.

Брат остался некоторое время в Петербурге, однако, ездил иногда на несколько дней в Москву к приятелю своему, Мельгунову. Там и в Петербурге знакомство его с молодыми людьми расширялось, и он был доволен, а все рвался ужасно за границу, часто хандрил и был нездоров.

В октябре 1829 года мать, узнав о его постоянном нездоровье, поехала в Петербург, и брат охотно приехал с нею в Новоспасское.

Участие и внимание матушки и семьи к его недугам, настоящим или воображаемым [11], успокоили его, но мысль о поездке за границу завладела им еще сильнее. Отец долго не соглашался, но потом, видя, что отказ его серьезно огорчает брата, он сам предложил ему исполнить его желание; а так как отцу необходимо было ехать, по делам, в Петербург, то он взялся устроить, чтоб отпустили с братом тенора Иванова, из Придворной певческой капеллы, для усовершенствования в пении его прелестного голоса. Отцу удалось дело, и в апреле певец Иванов, впоследствии знаменитый, приехал в Новоспасское. Задушевный голос его прекрасно звучал в большом, высоком зале нашего дома.

Этот приезд брат провел в Новоспасском от октября до апреля, не выходя на воздух. Обстановка его и занятия были прежние, только он еще более играл и сочинял [12].

Со мною он занимался уже не два часа в день, а более четырех. Хотя мне было 13 лет, но родителям трудно было постоянно иметь гувернантку, и меня весьма неохотно учили старшие сестры — Наталья и Елизавета; я не скрою, очень неаккуратно. Брат же, напротив, отнесся к делу образования моего с любовью; он меня приохотил и, благодаря ему, я, несмотря на мои 77 лет, постоянно люблю быть занятой.

Он мне давал читать историю и другие вещи, потом я должна была рассказать читанное своими словами; продолжал писать для меня географию [13], а также обращал большое внимание на музыку. Я довольно хорошо разбирала печатные ноты, но написанные решительно не могла; брат заставлял меня писать их, сам писал для меня небольшие, легкие вещицы и заставлял разбирать их при себе. Играл со мною увертюры в 4 руки: «Joseph»** Мегюля, «Nozze di Figaro» *** и другие. Особенно помню две увертюры: «Lodoiska» ****, которую я играла недурно, и брат был доволен мною и «Don Juan» *****. Над этой последней увертюрой я пролила много слез: брат требовал, чтоб я играла ее бы-

* Брат в 1829 году для ее мужа написал романс на слова Жуковского «Голос с того света». — *Примечание Л. И. Шестаковой.*

** «Иосиф»

*** «Свадьба Фигаро» Моцарта

**** «Лодоиска» Керубини

***** «Дон Жуан» Моцарта

стро, а я не могла. Более недели он имел терпение постепенно заставлять меня брать темп скорее и, наконец, добился чего хотел. Помню, как он был доволен и сказал мне: «Видишь, с терпением и трудом можно до всего дойти».

Эти занятия должны были прекратиться к сожалению для меня, но брат, конечно, был в восторге, что, наконец, его давнишнее желание увенчалось успехом, и 25-го апреля 1830 года, в пятницу, он уехал в первый раз за границу.

Странно, что пятницы всегда играли какую-то роль в его жизни. Обе оперы его появились на сцене в этот день: свою жену в первый раз Михаил Иванович увидел в этот же день. И ежели припомнить все, то много случаев было; брат иногда сам вспоминал о них и приводил примеры в доказательство.

ПЕРИОД IV

От возвращения брата из чужих краев в 1834 году, 25-го апреля, и приезда его в деревню женатым в июне 1835 года

О пребывании брата за границею сообщить ничего не могу. Он писал часто к родителям и всякий раз прибавлял несколько строк ко мне. Жаль, что все эти письма исчезли из Публичной библиотеки [14]. В них брат подробно описывал свои впечатления, и какое они имели влияние на его музыкальную деятельность. Но в «Записках» своих он сказал многое об этой поездке.

В 1834 году, 4-го марта, скончался отец наш после долгой и тяжкой болезни, и мать моя просила брата возвратиться в Россию. Но его просить не надо было, он сам, любя горячо мать, спешил своим присутствием утешить ее в страшном горе и в апреле приехал в Новоспасское. Пробыв до июня, справив все нужные бумаги по имениям, он дал матери полную доверенность.

Это время он недолго был в Новоспасском: ездил к родственникам, так что нам немного приходилось быть вместе. В июне брат уехал к Мельгунову. Возвратясь в августе из Москвы, он получил паспорт и уехал в Смоленск, чтобы прямо оттуда, через Вильну, скорее ехать в Берлин. Там была девушка, на которой он хотел жениться [15]. Но вместо Берлина он попал в Петербург, по вине непрописанного паспорта на границе.

Брат остановился в Петербурге у начальника юнкерской школы, дальнего родственника нашего, Алексея Степановича Стунеева. Видая часто 16-ти-летнюю девушку, сестру его жены, которая была в самом деле очень миловидна, он влюбился в нее и, когда истек год после кончины отца, испросил согласие и благословение матери на брак. Получив то и другое, Михаил Иванович женился в конце апреля 1835 года, 25-го или 26-го числа [16].

В конце мая брат с женой и тещей приехали в Новоспасское. Радости при встрече их не было конца. Мать, кажется, впервые после смерти отца сняла свое черное платье и хотя все еще очень грустила, но удовольствие видеть брата довольным и счастливым просвечивало в лице ее.

Брат много работал свою оперу «Жизнь за царя», сидя в зале у открытого балкона в сад.

Удивительно, что когда была поставлена «Жизнь за царя» на сцене, то, кроме нашей семьи, никто из родственников и соседей не обратил на это внимание. И когда в 1838 году Михаил Иванович заезжал в Ново-

спасское, то, несмотря на все милости покойного государя к нему, окружающее общество отнеслось к брату совершенно безучастно: оно было так мало развито!

Брат был домосед и в августе 1835 года с семьей своей уехал обратно в Петербург и поселился на Конной площади, в доме, занимаемом ими одними.

После этого раза он уже не проводил лета в деревне. Бывал часто, но ненадолго.

В конце апреля 1838 года брат заезжал в Новоспасское, ехавши в Малороссию, для набора певчих; он пробыл тогда дней пять.

Потом он был у нас в 1839 году, по случаю кончины брата Андрея, чтоб утешить мать: это было в октябре. Пробыв короткое время в деревне, он вскоре возвратился в Петербург, где, узнав о поведении своей жены в его отсутствие, должен был написать ей письмо, в котором в весьма деликатных терминах объявил, что он жить с нею более не может и не будет.

Понятно, что разрыв с женою не мог не повлиять на его мягкую натуру. Он долго старался не предаваться грусти, но к весне 1840 года почувствовал себя очень расстроенным и написал об этом матери. Она немедленно приехала к нему и в конце марта увезла его с собою в деревню, где нервы его немного успокоились. Но он лишился сна, аппетита и в апреле этого же года возвратился в Петербург.

В том же году, в августе, он опять приезжал в Новоспасское, а в начале сентября уехал обратно в Петербург.

В начале 1841 года стало известно, что жена брата, Мария Петровна, вышла замуж за Васильчикова, и был уже кем-то сделан донос консистории о незаконном поступке священника. Брат подал прошение о расторжении брака и приехал к матери на четыре дня. Это бракоразводное дело измучило брата совершенно. Матушка, узнав о нравственном состоянии его, в 1842 году приехала в Петербург, чтобы пожить с братом.

Вторая опера его — «Руслан и Людмила» уже почти совсем была кончена, и брат заранее радовался, что мать будет присутствовать на первом представлении. Это и было исполнено 1842 года, 27-го ноября, в пятницу.

Об этом дне брат пишет в своих «Записках».

А мать говорила мне, что он, сидя с нею в ложе, был страшно взволнован и бледен, и она боялась, чтоб ему не сделалось дурно.

О подробностях этого времени брат пишет в своей автобиографии, равно и о том, что он до 1845 года оставался в Петербурге [17]. В этом же 1845 году он заезжал в Новоспасское на короткое время проститься с матерью и со всеми нами и, через Варшаву, уехал в Париж, а потом в Испанию, куда мать ужасно боялась отпускать его; она знала, что там мужья очень ревнивы, а брат был вообще неравнодушен к хорошеньким женщинам. Чтоб успокоить мать, он дал ей слово писать часто: и точно писал каждую неделю. Письма его были очень длинны и интересны.

Пробыл он за границею до 1847 года и в этом году, 28-го июля, приехал в Новоспасское, с испанцем don Pedro.

Младшая сестра наша, Ольга, была невестой, и мы все, близкие родственники, гостили все время в Новоспасском. Жилось очень весело. Брат был здоров; всякий день музыканили очень много. Брат певал один больше свои романсы, но любил и романсы Яковлева и Даргомыжского. Также часто don Pedro брал свою гитару, садился к роялю, брат аккомпанировал ему; вместе они играли и пели разные испанские песни

и мотивы. Эта музыка особенного рода была очень оживленная и интересная; к тому же брат давал мне кастаньетки и указывал, где надо в пьесе употреблять их.

Время шло быстро. В августе нужно было ехать закупать приданое сестре, и мы отправились в еврейское местечко Могилевской губернии— Хиславичи. Там много было контрабанды — можно было купить очень хорошие вещи не дорого, и выбор был большой.

Мать видела уже дурно и потому пожелала, чтоб я ехала с ними. Мы поехали: мать, брат, невеста, я и Pedro, с своей неразлучной спутницей — гитарой.

В Хиславичах был уже заранее приготовлен дом для нас, хорошо меблированный, даже с роялем. Это было во время ярмарки в местечке и потому съезд публики был большой.

Остались еще люди, помнящие брата, и верно они согласятся со мною, что в дни хорошего настроения он был в высшей степени интересен: играл, пел с большим увлечением и часто примешивал к серьезному пению юмористические вещи.

Вообще все это время он был доволен, весел, и в день приезда нашего в Хиславичи, вечером попробовал рояль. Обратясь к don Pedro, он сказал: «Ну, Педруша, позабавим матушку и компанию». Начали музыка, пение. Прежде исполнялись испанские вещи, потом брату вздумалось спеть малороссийскую песню: «Пие куба до Якуба, Якуб до Михала» и т. д. *.

Когда брат кончил, мы услышали на улице аплодисменты и громкие крики многих голосов: «bravo! bravo!»; тогда только оглянулись и увидели толпу, стоящую у открытого окна. Погода была теплая, ясная, и мы не заметили, что оно было открыто; поспешили закрыть его и брат сказал: «Я теперь пропою матушкину любимую вещь». Это было — «Спи, мой ангел, почивай».

Конечно, этот импровизированный музыкальный вечер повторялся во все время, которое мы должны были пробыть в местечке.

По возвращении в Новоспасское, брат вскоре захандрил, чувствовал себя нехорошо, не остался на свадьбу сестры, а поспешил в Петербург. В первых числах сентября он уехал из Новоспасского и более уже не был там никогда; но, доехав до Смоленска, он не решился ехать далее, пригласил доктора и, по его совету, остался в Смоленске на всю зиму с 1847 на 1848 год. Я вскоре приехала к нему и пробыла с ним до марта, т. е. до его отъезда в Варшаву. Брат пишет в своих «Записках» об этом времени. Мне остается прибавить, что я, только поживя с ним неразлучно одною жизнью, совершенно поняла брата, его ангельскую, мягкую, добрую душу.

Жизнь наша шла тихо, покойно: мы не выезжали, брат даже не выходил из дому, но у нас бывали многие. Днем мы были всегда заняты: брат писал, читали вместе, он заставлял меня играть и петь. Вечера мы никогда не оставались одни. Брат был весел; музыка, пение его и Педро оживляли общество. День за днем проходили приятно. Мы с братом, как он говорит в своих «Записках», жили «душа в душу».

К нашему общему удовольствию, ту зиму в Смоленске жили родственники наши: Алексей Антипович Шестаков с сыном, дочерьми, и племянницей — М. В. Дровецкой **. В отпуску был тогда у отца Иван

* Эту песню брат в 1852 году, в память этой поездки, написал мне в альбом, который находится теперь в Публичной Библиотеке. — *Примечание Л. И. Шестаковой.*

** Ныне княгиня Друцкая. — *Примечание Л. И. Шестаковой.*

Алексеевич. Мы видались каждый день, ежели не со всеми, то с иными из членов семьи.

Старшая дочь, Мария, была девушка 18-ти лет, красивая, умная, хорошо образованная и воспитанная. Брат ее всегда называл: «Marie aux beaux yeuz» *, и она чаще других с братом своим, Иваном Алексеевичем, бывала у нас.

Старику Шестакову хотелось, чтобы мы с братом были у него. Брат согласился; поехали вечером,— знали, что семья будет одна. Провели вечер очень приятно, и не удивительно,— отец Ивана Алексеевича был человек разносторонне образованный, выдающийся среди всех известных людей нашей страны. Брат много говорил с ним и с Иваном Алексеевичем и не заметил, как прошел вечер.

Когда мы уезжали и были уже в шубах, Иван Алексеевич, провожая нас в лакейскую, сказал нараспев: «Прощайте, добрые друзья»; брат сбросил шубу, сел за пьянино и пропел эту свою прощальную песнь. Все, кто слышал, как он исполнял ее, поймут, как был тронут старик Шестаков и другие.

Возвратясь домой, мы узнали, что дворянство желает почтить брата обедом. Вот выписка об этом из его «Записок»:

«Наша тихая и домоседная жизнь продолжалась до 23-го января 1848 года. Дядя зятя моего Измайлова захотел непременно дать мне обед, без всякого сомнения, для того, чтобы поважничать и выставить себя моим покровителем. Несмотря на мое сопротивление, обед состоялся. Распорядителями были комендант Липарский и Гольцев, дядя Измайлова. Меня встретили в зале смоленского Дворянского собрания смоленские сановники, предводитель и главные старшие чиновники под звуки оркестра, игравшего польский из «Жизни за царя». За обедом посадили меня на главное место, между губернатором и губернским предводителем. Обед был действительно великолепный. Он подробно описан полковником Романусом в «Северной пчеле» того же года (12 февраля, № 34)».

После этого обеда брат был постоянно недоволен: должен был выезжать, благодарить того, другого, принимать приглашения на вечера, обеды. Начались неудовольствия, интриги, разные толки за глаза, а друзья переносили их брату. Ежели он у кого-нибудь был, а отказал приглашению другого, делали ему выговоры; одним словом, как говорит Гоголь в «Мертвых душах», пошла писать губерния!

Я старалась ограждать брата от всего ему неприятного, но ничто не могло его успокоить, и в конце февраля 1848 года он уехал в Варшаву.

В этом же году в ноябре он узнал, что мать была в Петербурге, и поехал туда повидаться и побыть с нею.

Это было их последнее свидание. Возвратясь из Петербурга в начале 1849 года, мать уже решительно лишилась зрения. Я была постоянно с нею, исполняла все ее желания и приказания, читала ей, писала под ее диктовку, помогала ей хозяйничать. Болезни у нее никакой не было, но она день ото дня видимо слабела, очень часто днем впадала в дремоту и тихо, покойно уснула навек 30-го ** мая 1851 года. Они скончалась в день своего замужества, через 49 лет; ей было 63 года. И в гробу она была красива.

Я сообщила очень осторожно брату в Варшаву о ее кончине; предупредить не могла, потому что доктора, приглашенные мною, не ожидали подобного результата и так скоро.

---

* «Мария с прекрасными глазами» (*франц.*)

** См. комм. 1; Е. А. умерла 67 лет.

ПЕРИОД V

После кончины матери

После погребения матушки я просила брата приехать в деревню распорядиться имениями. Он решительно отказался; сам писать не мог, но поручил don Pedro написать мне, что он чувствует себя очень дурно и никогда более без матушки в Новоспасское не приедет. И сдержал свое слово.

Только мне стало возможно по делам, в начале июля я поехала к нему в Варшаву и пробыла там до конца августа.

Брат собирался ехать за границу; я уехала в деревню и принялась устраивать дела брата, как вдруг неожиданно получаю от него письмо из Петербурга, в котором он просит меня приехать к нему.

В конце сентября я поехала в Петербург и, видя, как брат доволен был моим приездом, осталась с ним всю зиму с 1851 по май 1852 года. Эта зима описана братом и мною в прибавлении к «Запискам» его. Мне остается добавить, что он всякое утро вписывал мне в альбом разные мотивы. Этот альбом отдан мною в Публичную библиотеку.

В мае я должна была уехать в деревню к годичному поминовению матери, а брат, с испанцем don Pedro, уехал в Париж и очень жалел об этом. Не раз он писал мне оттуда следующее: «Глуп я был, зачем я уехал: ведь от добра добра не ищут, а мне так хорошо было с тобою».

Он писал мне часто, и в каждом письме было несколько слов о том, что нам надо еще пожить вместе.

Ранее 1854 года я не могла уехать из деревни: постройка церкви и хозяйственные дела задерживали меня. Да к тому же у меня родилась дочь, крестница брата, и я нашла необходимым побыть с нею хотя первый год на чистом воздухе в деревне. Но только оказалось возможным, я немедленно, именно в апреле 1854 года, поехала в Царское село, где В. П. Энгельгардтом была уже приготовлена для нас дача. Брат не заставил меня долго ждать: 16-го мая я его встретила в Царском.

Не буду описывать обоюдной радости нашей, но скажу, что нам жилось очень хорошо. Дача была большая, удобная; брат не хандрил; погода это лето соответствовала его настроению. Но в августе, когда начались темные вечера, и, к тому же, к этому времени В. П. Энгельгардт, которого брат очень любил, уехал за границу, это подействовало на нервы брата, и он начал торопить меня переездом в город.

Квартира была отыскана в Эртелевом переулке, в доме Томиловой. Мы занимали весь этаж; в анфиладу было пять больших комнат и зал в 4 окна. В этом зале музыканили очень много. Кто только не бывал, кто не пел и не играл! И брат часто, очень часто оживлялся, пел. Сочинял он немного, мелкие вещи; большие начинал, но был ими недоволен. Известно, что он писал тогда симфонию «Тарас Бульба» и оперу «Двумужница», но то и другое, не окончив, бросил. Меня радует, что мне удалось упросить его написать свою автобиографию; хотя она не совсем полна, он многое уже забыл за столько лет, но все интересного много есть в ней. Сначала он как-то неохотно принялся за нее, но потом сам заинтересовался и с любовью продолжал.

Каждое утро в 9 часов он приходил к чаю и прочитывал лист, написанный им. Он, когда был здоров и не хандрил, любил вставать рано и писать что-нибудь, слушая пение птиц, которых у него всегда и везде, где бы он ни был, было очень много; в отдельной комнате они летали по воле.

Мы прожили с братом вместе в Петербурге до отъезда его в апреле 1856 года к Дену в Берлин, чтобы серьезно заняться церковной му-

зыкою. А в 1857 году, 3-го февраля его не стало. Я узнала об этом через десять дней: окружавшие брата не прислали мне телеграммы ни об его болезни, ни о кончине, а распорядились похоронить брата на самом краю кладбища, где хоронят солдат, тогда как у Дена находилась большая сумма покойного. Похоронив же его, письмом сообщили в Петербург.

Подробности известны. Я испросила у государя разрешение об отрытии и перевезении тела брата в Петербург. А памятник, который я распорядилась поставить на короткое время в Берлине и оставила там по вынутии гроба, я видела, когда проездом в 1862 году была в Берлине. У меня есть фотография с него.

Больно было видеть, в какой трущобе брат был погребен!

В. П. Энгельгардт присутствовал в Берлине при отрытии тела брата и был поражен, что когда начали вынимать, то гроб развалился.

В эту поездку В. П. Энгельгардта я просила его издать за границею 4 увертюры брата — две от его опер и две испанских — и посвятить их: Мейерберу, Берлиозу, Листу и Дену; кому которую — не помню [18].

Вот все, что я могла тогда сделать; у меня была дочь и я посвятила себя совершенно ее воспитанию. Но судьба не пощадила меня: 31 декабря 1863 года она отняла у меня 10-ти-летнюю девочку, и я, после страшной, острой скорби, когда успокоилась немного, отдала всю себя памяти брата и его музыке.

Описывать все сделанное мною для распространения имени брата и его сочинений — нахожу лишним [19].

Помню слова, не раз сказанные им: «Не забудь моих деток». И я с горячею любовью отнеслась к ним, когда только получила возможность, считая себя счастливой, что могла хоть этим отплатить ему за его постоянную дружбу ко мне и любовь к моей бедной девочке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не желая повторять сказанного братом в его «Записках» и в моем к ним приложении, напечатанных в «Русской старине» в 1870 году *, равно и — в моих воспоминаниях, помещенных в том же журнале в 1884 году **, я считаю мою задачу конченной. Мне остается сказать только некоторые мелкие подробности о брате, во время его пребывания в селе Новоспасском; описать, насколько сумею, жизнь помещиков 20-х, 30-х и 40-х годов и, наконец, сказать несколько слов о дорогом, погибшем Новоспасском. Начну с брата.

Удивительно, что, приезжая постоянно на каникулы из пансиона в деревню, он взрослым не любил там проводить лета; уверял, что болотные испарения ему вредны, и приезжал всегда по необходимости или проездом на короткое время. Только после женитьбы пробыл долго. Обыкновенно продолжительные его посещения бывали осенью, зимою или раннею весною.

Осенью или весною он иногда ходил в церковь — она была близ сада. После столичной церковной службы, наша деревенская была оригинальна: священник с дьяконом служили просто и хорошо, но дьячок страшно гнусил, а пономарь заикался на каждом слове; к ним присоединялся еще один дворовый человек, и что они выделывали втроем, какие были вариации, рулады — списать невозможно. Брат, пробыв не-

* См стр. 296 наст. изд.
** См. стр. 47 наст. изд.

долго в церкви, возвращался домой и немедленно садился за рояль, чтобы воспроизвести что-нибудь подобное слышанному, но ему это плохо удавалось.

Зимою же брат из комнат решительно не выходил и постоянно сидел у себя наверху в халате на легком заячьем меху. Когда сходил вниз, то надевал сюртук, или венгерку со шнурками. Он тогда не был тучен, а лицом был очень похож на портрет, который помещен в «Историческом вестнике» (1892 г., № 11)[20].

Брат никогда не вмешивался ни в политические, ни в хозяйственные разговоры; обыкновенно, когда заговорят о чем-нибудь подобном, он скажет: «Это не по моей части!» и уйдет к себе; там с роялем, книгами, которые привозил с собою, и птицами, он бывал вполне доволен.

Вообще в то время не было обычая выписывать книг и журналов, но с 1825 года родители начали заботиться об этом для семьи, и вот по какому случаю: в этом году старшая сестра моя, Пелагея Ивановна, вышла замуж за Якова Михайловича Соболевского, человека разносторонне и серьезно образованного; у него была прекрасная библиотека, и наши родители, по его совету, начали устраивать у себя небольшую подобную же и стали выписывать газеты. Но какие именно книги и газеты были — не помню.

Брат всегда и везде был очень добр к прислуге. Живя часто за границей, он возмущался крепостным правом. В каждый приезд свой устраивал он угощение крестьянам, а для дворовых людей — балы; сидел там с ними, следил за их танцами, обращался с ними как с равными: говорил, слушал их рассуждения и проч. И брат так доволен был, сделав им праздник, что после дня три был весел, играл, пел и вообще чувствовал себя хорошо.

Когда, бывало, приедут соседи или родственники, он войдет на короткое время, потом скажет, что ему нездоровится, и уйдет наверх.

Танцовать он не любил.

На сцене играл два раза; об этом он пишет в своих «Записках».

Родственников у нас в то время было без конца, но почти все они были люди простые, добрые, мало образованные. Весь их интерес и разговоры заключались в толках о хозяйстве, или разборах о хозяйствах других лиц — где оно лучше, где хуже.

Карточной игры у нас в доме не было, разве только иногда, по необходимости, чтобы занять гостей, любителей ее. Но брат изредка любил поиграть, шутя, в дураки или в свои козыри.

В заключение мне хочется сказать несколько слов об имении, в котором родился брат, селе Новоспасском. Отец мой, по справедливости, гордился им. Сад и цветы приводили в восторг всех посещавших его. Он выписывал растения, кусты, семена и луковицы из Риги, Петербурга и даже из-за границы. Цветы были его страстью до самой последней минуты его жизни; больной уже, он просил уставить его комнату растениями и цветами.

Мы жили в глуши, т. е. в 20 верстах от ничтожного городишки — Ельни и в 100 верстах от губернского города — Смоленска.

Отец имел порядочные средства, и мы жили, по старинному обычаю, в полном довольстве, со всевозможными прихотями, как богатые помещики.

У нас было все свое: ткали ковры, плели кружева, делали разные вышивки; также были: портные, башмачники, маляры, слесари, столяры и проч.,— всех около ста человек, может быть, и более. Все помещались семьями в флигелях, которых было от десяти до двенадцати,

кроме дома и двух больших флигелей. Это было маленькое местечко или городок [...].

Было у нас два рояля и фортепьяно. Лучший рояль, Тишнера, который отдан мною в Петербургскую консерваторию[21], стоял в зале, и когда брат писал «Жизнь за царя», то пробовал на нем сочиненное. Второй рояль был в его комнате, а фортепьяно — в нашей классной.

Гостей бывало у нас очень много: человек 80, иногда более 100, и забирались они надолго. Вот пример. День ангела матери праздновался 24 декабря, а день ангела отца — 7 января, и потому все родственники и знакомые приезжали к 24-му декабря и оставались у нас, чтобы пробыть и 7-е января.

На все это время брался оркестр, хотя у нас был свой, но небольшой, человек 12, и только духовой. Веселью, танцам, песням — не было конца.

Хотя я была тогда маленькой девочкой, но в памяти моей сохранилось, что брат это время никогда не бывал в Новоспасском. Также помню, что наша столовая была очень большая, но гости не вмещались в ней, а ставились еще два длинных стола в двух кабинетах отца, близ столовой. Нас, детей, обыкновенно в праздники за общие столы не помещали.

Забавно бывало расставанье всего этого общества после 7-го января. Видно было из окна, что весь двор заставлен возками, повозками, санями; без преувеличения, экипажей до 20-ти или 25-ти. Начинается прощанье; все уже в шубах,— вдруг кто-нибудь скажет: «А жаль расставаться!» По этому магическому слову шубы снимаются, экипажи отъезжают и веселье начинается попрежнему.

Так продолжалось несколько дней, но, наконец, спокойствие и тишина водворялись в доме до следующего случая.

Отец не охотился с собаками никогда; но у него был свой очень хороший конский завод, и он любил зимою нестись на санях по очищенному льду на реке Десне, на бойкой тройке, подкованной на острые шипы. Но что более всего занимало отца — это оранжереи, теплицы и сады.

Опишу, как умею, что было устроено моим дорогим отцом. Ему досталось Новоспасское без всяких украшений.

Он выстроил прекрасный, роскошный дом. Все потолки были расписаны лучшими московскими мастерами того времени. Во всех парадных комнатах были бархатные обои, купленные им самим в Петербурге. Мебель была в каждой комнате из особого дерева. Великолепные зеркала, паркеты, люстры, лампы. Одним словом,— роскошь во всем. Все было сделано с таким вкусом и изяществом, что ежели бы перевезти наш дом в Петербург, то он не был бы одним из последних. Выстроен был он весь из дуба и сосны — прочного, хорошего леса; но о нем в конце придется еще сказать несколько слов.

Цветочный сад простирался в окружности более шести верст. Прямо от балкона шел покатом большой луг к реке. Но так как влево была мельница, то плотиною задерживалась вода и тут образовывалось как будто широкое озеро; на нем был остров, где стояла прелестная беседка, а из сада к ней был устроен ручной паром. В беседе этой часто готовились сюрпризы: мороженое, ананасы, персики, виноград и проч. Влево же от мельницы, на крутой горе, стояла церковь, к которой вела широкая дорожка от балкона.

Огромный сад был весь усеян цветами; фонтаны, каскады, островки, полуостровки, с разными причудливыми мостиками; галереи, беседки были со вкусом окрашены и убраны вьющимися цветами. Неожи-

данности попадались на каждом шагу: то какая-нибудь арабеска с невиданными цветами, то мостик, которого не ожидаешь.

Но любимым местом отца был «Амуров лужок». Он его придумал сам и назвал так, потому что ему вздумалось весь луг засадить разными великолепными розанами, между кустов проделать дорожки, а в середине лужка поставить статую Амура. Правда, что этот луг был очень красив.

Мы катались по Десне; у нас были две шлюпки: одна — большая, в которой помещались мы все и гости, а другая — маленькая, для наших музыкантов.

Хорошо помню имена последних и духовые инструменты, на которых они играли разные песни. Их было 12: два фагота, две валторны, два кларнета, две флейты, два гобоя и еще два каких-то инструмента. Два бедных гобоиста не вынесли и умерли от чахотки; один из них был сын моей няни, и я с нею горько о нем плакала.

Цветочный сад находился со стороны фасада с балконом, а с противоположной стороны был парадный подъезд, потом двор, усыпанный песком, с круглым большим лугом, на котором брат устраивал для прислуги и крестьян качели разных образцов, а зимою — горы.

За этим лугом, на возвышенном месте, был громадный фруктовый сад; им занималась уже мать моя.

При этом саде были оранжереи, в которых находились персики и сливы всевозможных сортов: из них выдающимися были персики венусы, величина которых была с большой кулак, и другие фрукты; все в таком огромном количестве, что варили, мариновали и рассылали соседям. Также были теплицы, сараи для заграничных фруктов, ананасницы, виноградники, парники — и все это не по одному или по два, а по нескольку,— и занимали такое же обширное пространство, как английский сад: так называли у нас цветочный.

К празднику пасхи приносили постоянно большие горки — из лестниц с обеих сторон, ставили их у балконов в комнатах и устанавливали цветами и растениями из оранжерей. Садовники следили за ними, а когда делалось теплее, ими убирали балконы.

Все это делалось при отце; но, по кончине его в 1834 году, матушка, не имея возможности приобретать так много, как отец, и имея еще на своей ответственности трех сыновей и столько же незамужних дочерей, сократила все расходы, отбросила роскошь, прихоти, приемы и предалась совершенно делу и семье. Скончавшись же в 1851 году, она оставила село Новоспасское в цветущем состоянии и полном порядке, с нетронутым большим лесным заказом.

Последние годы жизни матери я управляла, под ее руководством, Новоспасским и всеми делами, и она, зная, что брат любит меня более других, неоднократно просила меня заботиться о нем, когда ее не будет. Она настойчиво высказывала желание: что ежели брат вздумал бы продавать Новоспасское, или каким-нибудь образом оказалась бы возможность мне получить это имение, то чтоб я передала его ее любимой меньшой дочери, Ольге.

После кончины матери я заведывала делами брата, как и при ней, ничего не убавляя и не прибавляя. Каждое лето бывала там, и, когда умер брат в 1857 году, имение осталось в том же виде, как при матери.

Брат сделал меня, по духовному завещанию (засвидетельствованная копия оного хранится у меня), полною и единственною наследницею всего его состояния. И я в том же 1857 году, осенью, передала Новоспасское купчею сестре моей, Ольге Ивановне Из-ой. Сестра

Ольга горячо любила Новоспасское; часто, бывши замужем, гостила месяцами у матери, а получив его от меня, занялась им серьезно.

Не знаю, улучшила ли она что в нем, но, наверно, ничего не упустила; и, будь она жива, нет сомнения, что оно и теперь осталось бы у нее,— она так глубоко ценила его. Но судьба решила иначе. В 1859 или 1860 году она умерла от дифтерита [22], а ее супруг, Н. А. Из-ов, женился вскоре на другой. Он был военный генерал, никогда не занимался хозяйством, жил в столице. Несмотря на то, что Новоспасское несколько сот лет принадлежало Глинкам, равно и на то, что там были погребены вся семья наша и сестра Ольга, его первая жена, оно не было ему дорого: протянув несколько лет, продав лес и проч., он в 1875 году, наконец, продал все имение коломенскому богачу, купцу Федору Тимофеевичу Рыбакову.

Узнав об этом, я хотела немедленно выкупить Новоспасское, но не имела средств, а надо было 60.000 рублей. Рыбаков же в 1879 году разобрал и перевез дом из Новоспасского к себе в Коломну.

И теперь в Новоспасском не осталось камня на камне, и нет следа того, что покойные родители воздвигали с таким старанием и любовью; где потрачено столько сил тружениками крестьянами и дворовыми людьми. С болью в душе вспоминаю об этом. Одно только должно служить мне успокоением — это то, что я исполнила просьбу матери.

Л. И. ШЕСТАКОВА

М. И. ГЛИНКА В ВОСПОМИНАНИЯХ ЕГО СЕСТРЫ

I

Брат мой, М. И. Глинка, родился, как известно, в 1804 г.; я же в 1816 г.; именно в тот самый год, когда брат был определен в Петербург в благородный пансион при университете, что ныне Первая гимназия [1]. Помню только, как во сне, что на каникулярное время брата привозили иногда в деревню. Впервые же я сознательно помню его, когда он, в 1824 году, молодым человеком уже, приехал к какому-то семейному празднику в деревню: был в синем фраке с бронзовыми пуговицами и привез свой поясной портрет в таком же костюме (портрет у меня и после моей смерти должен поступить в императорскую публичную библиотеку, потому что он был удивительного сходства с оригиналом *). Помню я этот приезд брата по следующей забавной выходке с моей стороны: долго смотрела я на портрет и потом, подойдя к брату, сказала: «братец Мишенька, почему у маленького братца Мишеньки ножек нет, он бы со мною бегал». Помню, что брат засмеялся, взял меня на руки и побежал, сказав: «я с тобой побегаю».

С 1824 по 1829 год брат приезжал несколько раз в деревню на короткое время. В 1829 году, в июне месяце, он приехал в деревню и пробыл до апреля 1830 года. В продолжение этих десяти месяцев, он, несмотря на свою хандру, на свои мнимые и действительные недуги, постоянно занимался со мною науками и музыкою аккуратно два или три часа в день, даже сам набросал для меня уроки из гео-

* Портрет брата, М. И. Глинки, о котором говорится, отдан мною П. М. Третьякову, в его галерею в Москве [2].—*Примечание Л. И. Шестаковой*

графии, в которых особенно подробно распространяется об Испании (я подарила их В. В. Никольскому *). Брат мой умел передавать как науку, так и музыку чрезвычайно ловко и я в эти немногие месяцы очень у него успела, а главное он меня приохотил к занятиям (прежде, говорят, я была очень ленива, но после его отъезда за границу, 25-го апреля 1830 года, я начала охотно заниматься переводами и сочинениями). К несчастью, мы жили в такой глуши, что, несмотря на все старание моих родителей, они не всегда могли иметь гувернантку; старшие сестры, иногда, от нечего делать занимались со мною.

Брат пробыл за границей четыре года и постоянно оттуда спрашивал меня о моих занятиях, и я ему давала подробный отчет обо всем, меня касавшемся. Вот эти-то отношения учителя к ученице первоначально сблизили нас.

В 1834 году умер отец и брат возвратился в деревню, где пробыл все лето, за исключением поездки в Москву на короткое время; меня он нашел уже взрослою девицей и всякий день до отъезда в Петербург занимался со мною чтением и музыкой.

Весною 1836 ** года брат женился в Петербурге, а я в то же самое время была выдана замуж в деревне. Здесь я должна пропустить несколько лет.

Как писал брат оперу «Жизнь за царя», как она была поставлена на сцену, можно видеть из его записок, мною изданных на стр. «Русской старины» изд. 1870 г., а также из записок А. Я. Петровой. Потом брат, расставшись с женою, был в Испании и оттуда приехал в деревню летом в 1847 году и до апреля 1848 года мы были уже неразлучны.

Наши несчастные супружества сблизили нас, и мы искренно привязались друг к другу.

Зиму мы прожили в Смоленске (это время описано братом в его записках). В апреле 1848 года он уехал в Варшаву, я отправилась к матушке. Она нуждалась в близком человеке, зрение ее начало видимо слабеть, а я, не имея детей, была свободнее других сестер и к тому же ей приятнее было иметь меня подле себя уже потому, что она знала, как брат меня любит. Я охотно согласилась быть при ней; исполняла должность секретаря, чтеца и всего, что ей было угодно. Она не раз в то время говаривала мне о брате и просила меня беречь его в случае ее смерти. И точно: протянула она недолго, в 1851 году, 30-го *** мая, она скончалась. Я как можно осторожнее уведомила об этом брата, зная, какой он был нежный сын; писала ему и просила его приехать распорядиться делами, но получила известие, что он нездоров и приехать не может. Тогда я, немедленно, отправилась к нему в Варшаву и пробыла у него месяца два; он при мне совершенно оправился и я, по желанию его, выхлопотала ему паспорт за границу, куда он хотел ехать с товарищем своим, испанцем — дон Педро; сама же, в сентябре, возвратилась в деревню и принялась устраивать дела по имению брата. Не прошло и недели с моего возвращения, как получаю от брата письмо из Петербурга, куда он только что приехал. В письме он просил меня не замедлить приехать к нему, потому что он очень болен. В октябре, в этом же 1851 году, я поехала в Петербург, остановилась в училище глухонемых у директора, мужа сестры моей, Флери. Узнав

* География, писанная братом, возвращена мне, по моей просьбе, вдовою В. В. Никольского; в ней описана подробно Италия, в которой брат провел перед этим несколько лет. А в Испании он еще тогда не был. — *Примечание Л. И. Шестаковой.*

** 1835 года.

*** 31-го.



М. И. ГЛИНКА С СЕСТРОЙ Л. И. ШЕСТАКОВОЙ

квартиру брата, тотчас же поехала к нему: это было вечером, часов в 9-ть; у него были гости: Энгельгардт и другие, но, несмотря ни на что, увидя меня, брат кинулся передо мной на колени и зарыдал как ребенок. Пробыв у брата часа два, я возвратилась в училище глухонемых и на другое утро, прежде чем я встала, брат был у меня и провел у меня весь день и вечер, сильно упрашивая меня остаться всю зиму в Петербурге. Долго не решалась я, а потом придумала средство испытать, будет ли мое присутствие полезно брату. Он занимал крошечную квартирку, но я переехала к нему. Не желая беспокоить ни его, ни Педро, я спала на маленьком диванчике в гостиной, рядом с спальнею брата.

Пробыв у него дней десять, я окончательно убедилась, что мне следует остаться: брат переродился, раздражительность его исчезла, нервы успокоились, он начал заниматься и когда я переехала от него в училище, то он чаще бывал у меня, чем на своей квартире. Тогда, скрытно от него, я поручила отыскать нам квартиру (сама этого сделать не могла, потому что была первый раз в Петербурге). Квартира была найдена на углу Невского и Владимирской, дом Жукова, и 17-го ноября, в день моего рождения, когда брат принес мне подарок, я объявила брату, что квартира уже нанята и что завтра же мы туда переезжаем с тем, что я пробуду с ним всю зиму. Как обрадовался брат этому известию — описать невозможно; весь день был весел, пел, играл, был мил, любезен с гостями так, как он умел быть любезным, когда хотел. Немедленно мы переехали на новую квартиру и нам жилось хорошо (это время подробно описано в его записках).

Что касается музыкальной деятельности брата в этот промежуток времени, то он сочинял немного, а я так мало знала подробностей о его музыке, что не могла ничего предпринять для приведения ее в порядок. Помню только, что брат несколько раз жаловался, что не слыхал в оркестровом исполнении своих вещей: «Камаринской», «Ночь в Мадриде» и затем некоторых вокальных. Мне захотелось сделать ему приятное и доставить случай услышать неслышанные еще им его произведения.

Не говоря брату ни слова, я пригласила к себе покойного Карла Богдановича Шуберта, сообщила ему мою мысль, и он охотно согласился устроить концерт Филармонического общества в пользу вдов и сирот. Я же с своей стороны упросила Марью Васильевну Шиловскую и других участвовать в этом концерте, и когда уже было все наготове, я сказала брату. Он с радостью взялся пройти все вокальные сочинения с певицами.

В великом посту был назначен концерт. Мы приехали с братом на генеральную репетицию и только успели войти и сесть с братом, как К. Б. Шуберт начал настоятельно требовать брата на эстраду, чтобы показать настоящий темп. Брат, не подозревая никакой ловушки, отправился по зову, но только ступил на эстраду, как оркестр, положив инструменты, а исполнители и исполнительницы свои ноты — дружным рукоплесканием встретили брата. Он был поражен неожиданностью и глубоко тронут. Многие из стариков артистов обнимали его. Овация была вполне торжественная.

Возвратясь ко мне, со слезами на глазах, брат сказал мне: «помни, что отзывы артистов о моей музыке для меня дороже отзывов и оваций всего мира».

На другой день, концерт прошел очень благополучно, мы с братом сидели на хорах (он не любил выставляться), но несмотря на это, все знали, где сидит брат и все глаза были обращены на него; зал был

совершенно полон, сбор был великолепный и на утро Шуберт приехал благодарить меня за этот импровизированный концерт, принесший вдовам и сиротам музыкантов много пользы [3].

Эта зима прошла очень весело, но в мае месяце я должна была уехать в деревню к годичному поминовению моей матери. В деревне тогда был обычай в годовой день кончины собирать всех родных, знакомых, священников, а после церковной службы кормить и поить всех до отвала; обычай этот уничтожается, да и пора ему! Ужасно неприятно видеть, когда, в день памяти о близком человеке, бесчувственная толпа пьет и ест с радостью.

Мы оттягивали день расставанья с братом до последней возможности. Я упрашивала брата ехать со мною; он решительно не согласился и был прав: живя почти постоянно за границей, вдруг взглянуть на деревенские безобразия крепостного быта того времени было бы для него поразительно и даже невозможно.

Итак, 25-го мая 1852 года, мы расстались; брат с Педро уехал в Париж, а я в деревню [4], где пробыла до мая 1854 года, постоянно получая от брата письма; более 300-т писем брата к матери и ко мне затеряны в императорской Публичной библиотеке в С.-Петербурге, куда я их переслала через посредство В. В. Стасова, в которых он жаловался на разлуку со мной; помню в одном из этих писем было сказано: «глуп я, что не поверил словам,— гласящим, что от добра добра не ищут; мне было так хорошо с тобою; зачем я уехал?» [5].

Ранее 1854 года я не могла приехать в Петербург; я начала строить каменную церковь и мое присутствие в деревне было необходимо как по этому делу, так равно и по хозяйственным делам, да к тому же на втором году по приезде в деревню у меня родилась дочь Ольга [6], крестница покойного брата. Но только я оправилась немного и устроилась, сейчас же, в апреле 1854 года, поехала в Царское село с моей крошечной девочкой (которую я кормила сама) на приготовленную дачу для нас, чтобы встретить там брата, который обещал приехать в начале мая. Действительно, 16-го мая 1854 г. брат приехал из Берлина.

Встречи нашей описывать не буду. О жизни нашей в Царском селе уже сказано мною в заметках моих о последних годах жизни брата.

Мы пробыли в Царском до августа. По переезде в город в дом Томилова, Эртелев переулок, я принялась заботиться о музыке брата. Начала я с того, что вздумала привести в порядок романсы брата. Это было связано с большими затруднениями; брат помнил, что он писал и на Кавказе, и в Москве, и за границей, и в Малороссии, но у кого именно нужно было спрашивать эти сочинения,— он не знал. Мне удалось собрать почти все; брат сам составил список, в котором году он что сочинял, и у меня в книге все романсы расположены по его назначению, и там же его рукой написано несколько строк, которыми он подтверждает, что это приведено в порядок мною (книга эта должна поступить в Публичную библиотеку после моей смерти) [7].

В 1853 году сгорел Большой театр в Москве и с ним партитуры «Руслана» и «Жизни за царя», так что осталось только по одному экземпляру этих опер в Петербургской театральной дирекции. Брат не раз говорил мне, что он ужасно боится, что и здесь могут сгореть партитуры и тогда его музыка пропадет, а особенно он боялся за «Руслана», и это по двум причинам: он эту оперу больше любил и ставил ее несравненно выше «Жизни за царя», а во-вторых, партитура «Жизни за царя» сохранилась в оригинале, тогда как от партитуры «Руслана» были только небольшие наброски [8]. Видя, как брат серьезно

тревожится этим, я попросила К. Б. Шуберта отрекомендовать мне самого лучшего переписчика из артистов и поручила ему переписать по два экземпляра партитуры «Руслана» и «Жизни за царя». Конечно, это писалось более года; но по окончании этого труда, я, по желанию брата, по одному экземпляру каждой оперы послала в Берлин к Дену, — любимому учителю брата, а другие два отдала Стасовым. Этому моему распоряжению (без хвастовства могу сказать) искусство и публика обязаны, что слышат «Руслана». Забыла в котором году сгорел Мариинский театр в Петербурге и с ним «Руслан». Тогда-то дирекция и брала списывать партитуру «Руслана» у Стасовых.

Мы прожили с братом до 1856 года. В этот промежуток времени он писал, по просьбе моей, некоторые мелочи. Серьезные вещи ему как-то не давались; он все был недоволен ими, начал симфонию «Тарас Бульба» и не докончил ее, начал оперу «Двумужница», но рассердился на либреттиста Василько-Петрова и хотел даже из-за этого немедленно уехать за границу, но мне удалось упросить его остаться еще зиму со мною. Это была последняя зима, что мы были вместе. Брат уехал в Берлин в апреле 1856 года, а в 1857-м, 3-го февраля, его не стало.

II

После кончины моего брата М. И. Глинки, я попросила В. П. Энгельгардта, который ехал за границу, издать там партитуры четырех увертюр брата, а именно: «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» и посвятить их Мейерберу, Берлиозу, Листу и Дену, кому которую — я уже не помню. Сделала я это по двум причинам: во-первых, потому, что все они сочувственно отзывались о музыке брата, а во-вторых, не скрою, цель моя была также, чтобы узнали за границей музыку брата. Тут же прибавлю, что по закону я имела право получать вознаграждение от всех мест, где исполнялись оперы и вообще сочинения брата, потому что они не были изданы (кроме императорских театров). Но я, имея единственною целью распространение музыки брата, не только не преследовала исполнителей и не брала вознаграждения, а напротив, способствовала им всеми от меня зависевшими средствами. Для этого я распорядилась так: брат, по духовному завещанию, сделал меня единственной наследницею всего движимого и недвижимого имущества своего; я решительно все отдала сестрам, как земли, так и движимости, оставя себе единственно только музыку брата. Мною в этом деле руководил не расчет, потому что братом самим, лет за десять или пятнадцать до его смерти, были проданы за бесценок обе оперы и все лучшие сочинения его. Но цель моя была, чтобы родственники мои, иначе чем я смотревшие на вещи, не были мне помехою действовать по моему усмотрению согласно с словами, слышанными мною от брата. Вот все, что я сделала до 1863 года.

У меня оставались мои небольшие средства; я поселилась с дочерью в маленькой квартире в Петербурге, выезжала только с нею к ее маленьким подругам и совершенно посвятила себя ее воспитанию.

В 1863 году мне было послано новое и последнее испытание: дочь моя, после кратковременной, но тяжкой болезни, умерла 31-го декабря 1863 года. Не буду описывать первого времени после этой катастрофы; да я его и не помню, помню только, что М. А. Балакирев и В. В. Никольский возвратили меня к жизни. Они начали у меня учить бедных детей, которых любила и которым помогала моя девочка, первый — музыке, а второй — наукам; меня это так заинтересовало, что потом у меня долго, долго была в доме постоянная маленькая школа,

и я аккуратно и не без успеха занималась с детьми и не более как года три тому назад (1877 г.) должна была, по слабости своего здоровья, оставить эти занятия.

В это время, когда самое острое горе смягчилось, я начала серьезно думать о музыке брата и, правда, посвятила и посвящаю ей всю жизнь свою.

В 1864 году я просила Д. В. Стасова переговорить с Стелловским и предложить ему выгодное для него условие, чтобы он позволил мне напечатать за границей оперы брата. Стелловский согласился, и я уже упросила М. А. Балакирева ехать за границу для этой цели; дело это Стасов с Стелловским вел на словах, а Стелловский вместо того, чтобы доставить Балакиреву следуемые ноты, на другой же день начал против меня иск, оскорблял меня разными клеветами и взводил на меня разные небылицы, даже грозил посадить меня в смирительный дом. Никто не подозревал тогда, что тяжкий душевный недуг овладел Стелловским и умственные способности начали уже расстраиваться [9].

Дело с Стелловским затянулось, и не было никакой возможности и думать о печатании партитур, а мне хотелось что-нибудь предпринять в пользу музыки брата и потому, узнав, что чехи очень дружелюбно относятся к музыке Глинки и ставили в Праге «Жизнь за царя», попросила Милия Алексеевича Балакирева ехать туда, взяв с собою партитуру «Руслана». Балакирев проездил довольно долгое время, но не мог ничего сделать, потому что это было время австро-прусской войны 1866 года.

В том же 1866 году, по окончании войны, в сентябре месяце, преследуя свою мысль о постановке «Руслана» в Праге, я запаслась письмом от В. И. Ламанского к Ригеру и поехала в Прагу; в день моего приезда, вечером, Ригер перед спектаклем зашел ко мне и, узнав, что я тоже еду в театр (в тот день давали в первый раз «Проданную невесту» Сметаны), сказал, что после первого акта, с директорами и дирижером, придет ко мне в ложу (надо заметить, что тогда было двенадцать директоров в Праге в чешском театре). Дело о постановке «Руслана» устроилось в десять минут, так что я в тот же день, возвратясь из театра, написала Балакиреву в Петербург об этом. Тут не могу не прибавить, что на этот раз русская пословица неверна: — «у семи нянек дитя без глазу». А у нас есть пример недалекий, где одна нянька не сделает того в десять лет, что сделали чехи в десять минут. Но это к делу не идет; возвратимся к Праге. Один из директоров, а именно Наперсток, заметил, что я в театре восхищалась пением и игрою Иосифа Иосифовича Палечека: он для меня сделал вечер, где я впервые слышала Палечека,— исполнение его партии Сусанина в «Жизни за царя». Что за прелестный тембр голоса был у него тогда, описать нельзя; скажу только, что этот вечер был для меня истинное наслаждение.

Пробыв в Праге дня три, я, с помощью гг. Колара и Патера, осмотрела все замечательное в городе и отправилась обратно в Петербург, где, не теряя времени, через посредство В. В. Стасова, предложила покойному Ивану Ивановичу Горностаеву нарисовать для образца рисунки костюмов действующих лиц в «Руслане», аксессуары и все, что может дать понятие о постановке «Руслана» (эти рисунки подарены мною Публичной библиотеке). И как только они были готовы, М. А. Балакирев отправился с ними, в декабре месяце, в Прагу для постановки на Пражской народной сцене «Руслана».

4-го февраля было первое представление; успех был очень большой и до сих пор эта опера не сходит в Праге со сцены. Недавно еще полу-

чила письмо, что в нынешнем (1880 г.) году возобновлены костюмы и декорации, несмотря на бедные средства театра. Не худо бы нам пример с них брать. За оперы Глинки, не дав ему ни копейки, получено более миллиона, а угощают публику (1880 г.) костюмами засаленными и оборванными,— вот вам и одна нянька.

Но я отдалилась от партитур опер Глинки.

Дело с Стелловским длилось до 1867 года; в этом году, благодаря Д. В. Стасову, оно кончилось в мою пользу, но Стелловский был этим сильно раздосадован и не хотел ничего предпринимать. В скором же времени он окончательно сошел с ума и после его смерти, когда устроились все дела по его завещанию и когда сестра Стелловского, Голубева, дала главному приказчику, г-ну Гаке, полную доверенность, я в 1876 году сделала с ним договор на весьма выгодных для него условиях и, переговоря прежде с Редером в Лейпциге, предприняла печатание партитуры «Руслана». Условия состояли в нижеследующем: мне дано было позволение напечатать сто экземпляров партитуры «Руслана», из коих 50 я имела право разослать в подарок, кому я пожелаю; остальные 50 передать фирме Стелловского, равно и доски должны быть отданы мною в магазин этой же фирме. Гаке обязывался издать партитуру «Жизни за царя» в 50-ти экземплярах и из них 25 экземпляров предоставить мне. Все эти переговоры и условия делались мною тогда, как я не знала еще, откуда возьму средства для этого предприятия. Сумма нужна была большая, в несколько тысяч, а я не имела лишней сотни в доме.

В. В. Никольский, видя, как я тревожусь, с свойственной ему добротой и деликатностью, предложил мне часть денег на весьма выгодных для меня условиях, а именно: что он не будет брать с меня процентов при жизни, а после смерти моей получит все сполна с моего имения *.

Получа эти деньги, я горячо принялась за дело, поручила его М. А. Балакиреву, который пригласил г. Римского-Корсакова и Лядова. Я получала из Лейпцига от Редера корректуры, рассылала их для поправки и, получа обратно, отсылала в Лейпциг заказными. Я должна сказать правду, что М. А. Балакирев отнесся к этому делу серьезно и с истинною любовью. Тем не менее сколько было тяжелых и неприятных минут, описать невозможно; по три корректуры каждой отдельной части оперы присылалось, а иной и четыре; одна часть была уже совсем напечатана, а между тем пришлось ее перепечатывать заново. Одним словом, неприятностей и забот было столько, что одно беспредельное уважение к памяти брата не дозволило мне бросить этого дела, не доведя его до конца. Занятых мною денег оказалось недостаточно, я заняла еще и, наконец, в 1878 году, 10-го ноября, я получила первый печатный экземпляр партитуры «Руслана» из Лейпцига. Что почувствовала я, взяв этот экземпляр в руки, нет слов выразить! Я забыла все неприятности, все тяжелые часы и была совершенно счастлива.

На другой же день я пригласила к себе вечером всех сотрудников, поставила бюст брата на возвышении, осветила, украсила его цветами и близ бюста разложила партитуру «Руслана»; за ужином, с бокалом в руках, с радостным чувством в душе, сказала:

---

* Насчет денег, занятых мною для печатания партитур у В. В. Никольского, видя, как он, больной, затрудняется в них, при последней поездке его за границу, я упросила его взять от меня должную сумму и получила от него обратно документ.— *Примечание Л. И. Шестаковой.*

— Миша, сегодня с чистой душой и совестью могу выпить бокал в память твою. Твое желание исполнено,— печатная партитура «Руслана» у ног твоих.

Об этом вечере я вспоминаю с удовольствием; не всякому придется переживать то, что я пережила в это время. Месяц спустя я получила остальные экземпляры партитуры. Разослано мною во все главнейшие европейские консерватории, театры и публичные библиотеки, равно роздано и разослано высокопоставленным лицам и любителям искусства, в России же, в консерватории и публичные библиотеки пятьдесят экземпляров.

Этим кончается моя деятельность относительно музыки брата [10].

1880 г., февраля 6-го дня
С.-Петербург

П. А. СТЕПАНОВ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

I

В первый раз я встретился с М. И. Глинкою у общего нашего деда Ф. С. Каштаминского, когда я приехал в Петербург определяться на военную службу в 1825 году. Глинка был уже чиновник *; был он маленький, худенький, бледный, но с очень приятною и выразительной физиономиею. Мы скоро сошлись, и нельзя было не полюбить его сразу: образованный ум, увлекательный разговор, приправленный порядочною долею юмора, делали беседу его желательною. Сначала мы видались редко; разные круги знакомых, разные интересы, нас разводили; мы встречались только у некоторых родных и особенно в доме кн. Е. А. Хованской, которой сын кн. Юрий был общим нашим другом. У княгини Хованской были две прекрасные дочери **, для которых она, довольно часто, давала танцовальные вечера, где мы бывали постоянными кавалерами.' Из числа молодых людей, усердно подвизавшихся на паркете кн. Хованской, остался на сцене света один только Н. И. Бахметев, начальник придворной капеллы. Я знал, что Глинка пианист, но я не подозревал, что он и композитор. Вечера кн. Хованской мне это открыли. Ему пришла мысль написать французскую кадриль для этих вечеров [1]. Скоро музыка была готова, и Глинка отдал ее разучить музыкантам, обыкновенно игравшим у кн. Хованской; когда она была разучена, то Глинка сделал у себя в квартире пробу. Он жил тогда на Загородном проспекте в деревянном доме, который и теперь еще цел [2]. Все мы, приятели Глинки, собрались слушать и были в восторге. В первый, после того, вечер у Хованских мы поехали туда с каким-то волнением, музыка Глинки нам казалась родною. Вот раздаются первые аккорды; пары устанавливаются; я предупреждаю мою даму, что будет новая отличная музыка контрданса, сочиненная молодым композито-

---

* Он ошибся в своих записках: мы познакомились не в то время, когда он был в пансионе, а когда уже был на службе и жил с Корсаком. — *Примечание П. А. Степанова.*

** Старшая, Софья Сергеевна, была замужем за С. А. Кокошкиным, бывшим обер-полицеймейстером; а младшая, Мария Сергеевна, за Боговутом, сделавшимся потом известным своими воинскими подвигами. — *Примечание П. А. Степанова.*

ром. Да, сказала дама, надо послушать.— Музыка заиграла, пары задвигались, начались разговоры, и дамы слушали не музыку, а речи своих кавалеров. Музыка прошла незамеченною. Тем не менее Глинка был очень доволен: в первый раз он являлся перед публикой, и мы им гордились.

Судьба не давала нам сживаться надолго. Мои походы и отлучки из Петербурга по службе, поездки Глинки за границу разлучили нас на многие месяцы и годы.

После турецкой кампании 1828 года я опять столкнулся с Глинкою у Е. Ф. Кошелевой, дочери нашего общего деда. После обеда Глинка сел играть, и исполнив несколько пьес и фантазий, сказал: — «Хотите я вам спою мой романс?» и запел: «Не искушай меня без нужды». С того дня каждая нота этой песни жива в памяти моего слуха.

II

Глинка уехал за границу. Уже в 1834-м году, получаю вдруг от него записку, в которой он извещает, что возвратился в Петербург, нездоров и просит посетить его. Я поехал к Стунееву, где он остановился; старыми друзьями мы обнялись и начались рассказы о том, что с нами было в течение разлуки многих лет. Мелькнула маленькая хорошенькая девушка: «кто это?».

— Сестра Стунеевой, правда что хороша?

— Да, но она еще девочка.

— Нет, ей уже 17 лет.

— Смотри, не женись.

— Вздор какой.

Часто стал я ездить к Глинке, и почти при каждом посещении являлось что-нибудь нежданное: то Глинка объявляет мне, что пишет русскую оперу, и споет некоторые мотивы из нее; то споет новый романс, между прочим: «Только узнал я тебя»; то наконец объявляет, что женится на той, для кого написал этот романс, на Марье Петровне. Я припомнил Глинке мое предсказание.

В 1835 году Глинка женился; венчал его о. Малов, и, по окончании обряда, сказал приветствие. Между прочим он говорил: «Михаил Иванович, ваша жена так молода; это едва распустившийся цветок, берегите ее; холодное дуновение или излишний жар могут погубить ее».

Жаль, что он ничего не сказал вроде этого Марье Петровне.

Глинка зажил семейною жизнью. Время делилось между любовью к жене и музыкальными занятиями; у него толпились артисты, которые пробовали и выпевали все, что он напишет нового; всякий день почти являлся златовласый Феб[3] либреттист «Жизни за царя», барон Розен, господин постоянно возбужденный, не научившийся говорить по-русски, но писавший русские стихи, иногда недурные.

Раз приезжаю утром к Глинкам, и застаю Марью Петровну в слезах.

— Что это, о чем вы так плачете?

— Я несчастная, Глинка меня не любит.

— Марья Петровна, что вы говорите? да вас никогда никто так не любил и не будет любить, как он.

— Нет, нет, он мне изменил.

— Для кого, скажите пожалуйста.

— Для своей... этой ненавистной оперы, он ею только занят, а меня бросил, оставил одну.

Я расхохотался, и Марья Петровна скоро утешилась. Но беда в супружеской жизни, когда жена начнет скучать...

Не помню по какому-то случаю был у Глинки обед: когда я приехал,— со мною познакомили одного человека очень маленького роста, которого я прежде никогда не видал; плотный, вполне развитый торс на очень коротких ножках, завершался прекрасною головой, напоминающей Аполлона Бельведерского — это был Брюллов. Нас посадили рядом за стол, и я не заметил как прошел обед; разговор не перерывался, переходя от одного предмета к другому. Говоря о Риме, Брюллов сказал: «вначале Рим покорил мечом весь известный тогда мир; потом — перевернул меч кверху рукояткой, вышел крест, и крестом Рим завладел всем католическим миром; придет время, и Рим подчинит себе мир умственно: политикой, науками, искусствами; недаром по-русски анаграмма Рима есть мир».

Когда давали «Жизнь за царя», я был в Саратове, но получил много писем, в которых мне описывали полнейший успех Глинки; как я жалел, что не был свидетелем его! Возвратясь, нашел Глинку уже капельмейстером и на казенной квартире у Певческого моста. Он был в моде, но не охладел к прежним своим друзьям. Утром его редко можно было найти дома, он был или в капелле, или в разъездах; но почти всегда обедал дома, и в первое время часто проводил вечера семейно. По четвергам бывали у него рауты, на которых постоянными посетителями бывали Стунеевы, Петров, Воробьева, М. Л. Яковлев, Брюллов, Кукольник, Ломакин; а затем одни — сменялись другими. Комнаты всегда были наполнены, и в них лица высшего круга перемешивались с артистами и прочими гостями. Не танцовали, в карты не играли, но разговаривали и музыканили. Пели соло и morceaux d'ensemble *. Часто последние составлялись внезапно, без подготовки. Глинка выбирал какую-нибудь песню или подходящий романс, раздавал голоса: себе — тенора, Петрову — баса, сопрано — своей жене, или, если случится, лучшей певице, контральта — Воробьевой или Стунеевой, и сразу пение шло отлично. Таким образом спет был, без подготовки, в два голоса романс «Прости меня, прости». Кажется, Стунеева спела его сперва одна, потом Глинка, à la prima, спел его с нею держа второй голос. Впоследствии он нотировал этот дуэт [4], который по сю пору поется. На этих же вечерах М. Л. Яковлев в первый раз прекрасно спел свой романс: «Когда душа просилась ты», к которому Глинка также подобрал второй голос [5]. Пьесы бывали исключительно русские; помню одну цыганскую песню, которую удачно пела Стунеева: «Ах, когда б я прежде знала» [6]. Из итальянских пели только три: Петров—Viravviso **; Глинка — Ragio d'amore *** и Una furtiva lagrima ****; французских и немецких — никогда. Обворожительно было слушать, когда Петров и Воробьева своими свежими и великолепными голосами исполняли какие-нибудь романсы Глинки. Никогда не могут забыться: «Только узнал я тебя» и «Сто красавиц светлооких», пропетое Воробьевою.

Глинку командировали для набора голосов; когда он возвратился с своим певческим грузом, тотчас приехал ко мне, чтоб похвастать найденным им Артемовским. Он заставил его петь, и Артемовский начал с тогдашнего своего конька: «Погасло дневное светило» [7]; голос был свежий и огромный; но ни малейшей манеры и слова выговаривал

---

* ансамбли (*франц.*)

** «Я снова вас увидел», ария из оперы Беллини «Сомнамбула».

*** «Луч любви», романс из поеры Доницетти «Il furioso nell'isola San-Domingo» («Бешеный с острова Сан-Доминго»).

**** «Мимолетная слеза», ария из оперы «Любовный напиток» Доницетти.

отчаянно. Он нередко произносил вместо светило — светрило. Досадно было, хотелось восхищаться, а смех пронимал. Но голос его был так могуч, что на другой день генерал Моллер, живший над моей квартирой, спросил у меня: «Какая это пушка у вас вчера ревела?»

III

Глинка зажил попрежнему, но уже прежнее счастье миновало. Он сдержанно описывает свои домашние дрязги; они же были таковы, что дом ему опротивел; он беспрестанно отлучался, иногда пропадал по целым дням и наконец совсем переселился к Кукольникам. Он описывает подробно, и даже, кажется, с любовью вечера у братьев Кукольников, но не говорит, что сам оживил их. Раз в неделю, кажется по средам, собиралось тут большое общество, так что стульев не хватало в трех комнатах для всех посетителей, и густая толпа теснилась или медленно двигалась взад и вперед. Сюда сходились редакторы журналов и газет, цеховые литераторы и кандидаты на это звание; профессоры академии и художники, ищущие известности, актеры, книгопродавцы, издатели, типографщики, словом — все, что принадлежало к литературе и художествам. Составлялись кучки по два, по три и более человека, все разом говорили, или громко или вполголоса; тут составлялись сделки, делались заказы, подряды, заключались условия, наступательные и оборонительные союзы; затеивались предприятия; словом — настоящая литературная и художественная биржа. Один раз взглянуть на этот базар было любопытно; но для непричастного к подобным делам постоянное посещение этих вечеров было невыносимо скучно. С переселением Глинки, у Кукольников стало приятнее. Обыкновенно Глинка уходил в угловую комнату и садился за фортепиано, играл и пел. Людей деловых не заманишь никакой музыкой, и потому около Глинки составлялся небольшой кружок с наслаждением вслушивающихся в его пение. В это время голос Глинки уже погрубел, это был скорее тенор и высокие ноты он выкрикивал; но — верность, манера, уменье, чувство в высшей степени, выражение потрясающее — все это делало то, что к нему можно применить слова из его романса: «Все слушал бы, слушал и слушал тебя» *.

Как скучны были вечера Кукольников, так напротив веселы были ужины: оставались не более 8 или 9 человек [8]. Усталые садились за стол, кому было жарко, снимал верхнюю одежду; подавали два самых простых блюда, и много хереса и красного вина. Тут сыпались остроты, насмешки, велись споры, раздавались смех и песня. Нестор Кукольник, на все кропавший стихи, сочинял куплеты на присутствующих и отсутствующих: стишки были, большею частью, плохенькие, но они смешили и охотно распевались. Помню два куплета:

Офицер Булгаков [9],
Ночью в три часа
При сниманьи фраков
Тянет хереса.

Яков Федосеич [10]
В жажде завсегда,
Тянет Ерофеич
А ром иногда, и проч.

Надо правду сказать, что шутки тонкой, требующей вкуса и остроумия, на этих вечерах бывало не услышишь; зато беспрестанно раздавались забавные пошлости, заставлявшие хохотать до упаду.

---

* Из романса «Когда в час веселый».

Я был в отсутствии, когда Глинка в первый раз переехал на мою квартиру в 1839 году[11]. Возвратясь в декабре, я застал в дружном кружке брата Николая, Глинку, С. Муравьева и еще кого-то; они распивали чай, курили и весело беседовали; но квартира моя была в таком беспорядке, что потребовалось несколько дней, чтоб ее отчистить и устроить. Глинка пишет, что не было у нас инструмента, но он забыл, что у меня разыгрывал Баха и сочинял; на чем же? не на тарелке же, с помощью вилки. Вскоре по приезде, раз вижу, что Глинка, отпивший утренний чай, в историческом своем тулупчике подходит к клавикордам и начинает играть по нотам. Вслушиваюсь: какие-то гармонические аккорды, но очень однообразно. «Что ты играл?» — спросил я у Глинки, когда он кончил.— «Фуги Баха».— «Аа!!» — На другой день то же; слушаю с большим вниманием. На третий, четвертый, и всякий день одно и то же; надоело донельзя.

— Твой Бах прескучный господин,—говорю я Глинке.

— Mon cher, c'est par ce que vous êtes un ignorant dans l'art musical *.

— Согласен, но и ты согласишься, что красоты баховских фуг не натуральные, но чисто условные, искусственные. Музыка естественная нравится всем; а музыка условная, только посвященным в ее таинства.

— Что такое натуральность в музыке? звуки тогда естественны, когда они верно выражают идею или чувства композитора; высокие идеи Баха самым отчетливым образом выразились в простых аккордах его фуг. Тебе эти идеи недоступны — я в этом не виноват.

Если не самые слова, то сущность этого разговора верно сохранилась в моей памяти.

В короткое время пребывания у меня Глинка написал два романса: «Ночной зефир струит эфир» и «В крови горит огонь желанья»[12]. Романсы эти слушались с наслаждением приятелями, которые у нас нередко бывали, чаще всех приходил Брюллов с вечным своим спутником Яненко; они всегда оставались обедать, а иногда и ночевали; потом С. Муравьев, гр. Аркадий Кутузов, О. Иохим — живописец, и многие другие, которых и не вспомнишь.

Один раз собралось довольно народу; между прочими — Измайловского полка флигель-адъютант Копьев сам певец и музыкант, и юный кн. Кастриото-Скандербек, юнкер егерского полка, страстный к музыке, впоследствии сам композитор, и в первый раз удостоившийся видеть и слышать Глинку. Михаил Иванович был в ударе, он пел и с другими и один невыразимо хорошо. Не помню, какой именно романс пел он; но когда кончил, мы увидели, что бедный мальчик Кастриот побледнел и был близок к обмороку: его опрыскали холодной водой. Не один этот раз, впоследствии, мне случалось бывать свидетелем потрясающего действия, которое производило пение Глинки на людей слабонервных.

Он со мною был всегда очень откровенен, поверял мне свои душевные тайны, и мне в подробности были известны его отношения к Е. Е. К...н[13]. Но я всегда был убежден, что эта привязанность исходила не от глубокого чувства, а зародилась и воспитывалась воображением. Семейное свое несчастье он искал заглушить какою-нибудь привязанностью, и я подозреваю, что сочувствие к бледной, интересной девушке, вместе с данью уважения к ее уму и образованности — он принял за любовь. Так мне всегда казалось, и я не опасался за последствия этой quasi ** -любви; подорванная обидчивостью и недоразумением, она легко

* Мой милый, это потому, что ты невежда в музыкальном искусстве *(франц.)*
** якобы *(итал.)*

рушилась, и Глинка передал мне все, что у него от этой любви оставалось.

Скоро приехала мать Глинки, и он переселился к ней, оставя мне на прощанье первые идеи «Руслана», записанные в тетрадке[14]. Кроме личных качеств Глинки, этой теплой, детски-доброй души, как выражается сестра его Людмила Ивановна, кроме гениальности Глинки — меня к нему еще сильнее привязывали его родные. Какая прекрасная особа была его мать Евгения Андреевна! Всякого, кто только любил ее сына, она уже считала своим; как она нас ласкала, баловала! в ее доме было так отрадно, что забывались все обыденные недочеты, и сердце отогревалось от жизненных морозов...

Я продолжал часто видаться с Глинкою. Один раз поздно вечером шел я по Невскому; вижу, навстречу мне идут два маленькие человека; когда луч фонаря осветил их лица, я узнал Глинку и Брюллова.

— Куда вы?

— К Пасте, пойдем с нами.

— Идем.

Пришел к Пасте и Кукольник, и еще несколько человек; Глинка и она пели попеременно и вместе. Голосом уже отпетым, но верным и выработанным, она все еще могла доставлять много наслаждения. Ужин был хороший и вино отличное, из английского магазина. Кукольник, которому везде надо было вставить стишок, к концу ужина произнес:

Да здравствует Паста и Глинка,
Да здравствует Никольс и Плинке [15].

Припев этот долго сохранялся в кукольниковском кружке.

Глинка говорит, что я огорчился тем, что он поселился у Кукольников, а не у нас и переманил его к себе. Не помню, может быть, и так было; никакого нет сомнения, что для меня отрадна была его ежедневная беседа; но я думаю также, что мне не очень нравилось общество, в котором он вращался. Нестор Кукольник был, конечно, человек талантливый, с артистическим чувством и мог Глинке заявлять хорошие мысли в художественном отношении: но остальные господа, несмотря на все их благодушие, не могли окружать его здоровою атмосферою.

Во второй раз Глинка переехал ко мне, еще не вполне оправясь от болезни[16], в 1841 году. Когда он прошел по комнатам, то вдруг остановился и сказал:

— Mon chèr, tu dois avoir du canabre dans tes couleurs? *.

— Разумеется, отвечал я, не только киноварь, но и другие ядовитые краски есть, а тебе зачем это?

— Я лечусь гомеопатией и всякие ядовитые частицы очень действуют на мои нервы; пожалуйста, спрячь подальше.

Я исполнил его желание, завернул плотно в бумагу несчастных изгнанниц и упрятал их в другую комнату, поглубже, подальше. Глинка успокоился.

Мне случается несколько раз употреблять французские фразы, это оттого, что Глинка очень любил говорить по-французски; я и записываю слова так, как они врезались в моей памяти. Вообще он очень хорошо говорил на многих языках, впоследствии даже на испанском; но никак не мог совершенно очистить своего русского языка от смоленского выговора; так например, он говорил: б у ш м а к, с а м ы в а р, п у м а д а и проч.

---

* Мой милый, ты, наверное, в своих красках употребляешь киноварь? *(франц.)*

IV

С первых же дней переезда Глинка усиленно занялся «Русланом». Обыкновенно в 11-ть часов я уезжал со двора и возвращался в два. Глинка, весь в себе сосредоточенный, в творческой работе, ходил по комнатам; я старался пройти не развлекая его, и потом всматривался: то он подойдет к фортепиано, возьмет несколько аккордов, спешит в свою комнату и скоро пишет на больших нотных листах, разложенных по его столу; опять ходит, опять записывает, часто без пособия инструмента. Так продолжалось до тех пор, пока совсем стемнеет, и тогда утомленный, он ложился и жаловался на боль и усталость. Обед восстановлял его силы, и вечером он бывал, подчас, весел и разговорчив. Те же прежние приятели нас посещали, особенно Брюллов и Яненко.

Странные были отношения Глинки и Брюллова; повидимому, они были очень дружны, не только не избегали, но искали друг друга. Брюллов восторгался музыкою Глинки; этот благоговел перед живописью первого; но в душе они не любили друг друга. Глинка, вообще не любивший злословить, иногда с горечью отзывался о характере и нравственных недостатках Брюллова; этот, в свою очередь, не упускал случая зло подсмеяться над Глинкой, конечно больше заглазно; но иногда, под веселый час, и в глаза. Не была же это зависть, это невозможно, они шли разными путями, столкновений между ними никаких не было; где же причины? полагаю, что в психическом их устройстве. У обоих горел огонь гениальности, но между ними была существенная разница; Брюллов жил воображением, умом и расчетом; Глинка жил воображением и чувством. Глинка весь высказывался, его думы и чувства не были затаенными для друзей; Брюллов не всегда говорил то, что думал и чувствовал; Глинка был, как сам он говорил, мимоза; Брюллова — трудно было расшевелить. Часто видал я у Глинки слезы на глазах, у Брюллова же, один только раз в жизни, видел я, как слеза покатилась из глаз.

Хотя и отвлекусь от главного предмета, но не могу не рассказать, как это случилось. Брюллову понравилась старшая дочь Яненко. Он стал ходить к нему ежедневно, и оставался по целым дням, выискивая случая быть с нею наедине. Яненко это заметил, и, как ни был привязан к старому своему товарищу, но дочь любил больше. Зная, что Брюллов неразборчив в средствах к достижению цели, зная, что змеем-искусителем он умеет подползать к женщине — Яненко решился отделаться от Брюллова. Раз застал он его одного в комнате с дочерью, напевающего ей любезности, накинулся на него и, после горячего разговора, выгнал его из дома, с тем, чтоб он впредь глаз не показывал. Не зная ни о чем, неделю спустя после этого происшествия я поехал работать в мастерскую Брюллова. Его не было, сказали, что болен; на вопрос мой, можно ли видеть? пошли спросить у него. Скоро он спустился с антресолей, бледный, расстроенный, в рабочей зеленой фланелевой куртке.

— Что с вами, вы должны быть очень больны?

— Не болен, а душевно страдаю.

— Что с вами случилось?

— Пойдемте, я вам расскажу.

Мы пошли в другую комнату, и тут он мне рассказал свой разрыв с Яненкой, конечно, оправдывая себя и страшным образом браня Яненко, до того, что осмелился гнусно оклеветать жену Яненко, всеми уважаемую за ее высокие душевные качества, осмелился мне в глаза сказать, что Бетси дочь моего отца [17].

Я остановил его и сказал ему, что он лжет; но он возразил: «Хорошо, может быть это и неправда, но все-таки у такого отца не может быть такой дочери».

— Отчего же вы не сказали, что хотите на ней жениться?

— Жениться, чтоб иметь тестем такого отца!

— Какое вам дело до отца; выходит, что вы недостаточно любите девушку.

— Я не люблю! я! (обеими руками он схватил мою руку), да вы понять не можете, как я ее люблю.

И тут я увидел глаза его, полные слез. Он закрыл лицо руками и отошел в сторону. Это случилось в то время, когда уже Глинка уехал за границу. Яненко и Брюллов уже с тех пор никогда не сходились.

Мы продолжали жить спокойно. Глинка сильно работал. Мне очень хотелось бы описать его, каким он был в то время, так, чтоб никогда не видавшие его могли бы составить себе о нем ясное понятие. Он был очень небольшого роста, худощавый; бледное овальное лицо окаймлялось круглыми черными бакенбардами; черные прямые волоса обрамляли прекрасный лоб без малейших морщинок; только между бровей шла небольшая морщинка — черта мысли. На правой стороне лба торчал несокрушимый вихор; карие глаза из-под нависших век смотрели приветливо и выразительно; выражали они постоянно доброту, иногда они сверкали веселостью и загорались вдохновением. Голову он держал немного назад, грудь выставлял вперед; ходил, приподымаясь слегка на носки; одевался просто, но опрятно; сюртук и фрак застегивал на все пуговицы.

При встрече с незнакомым или неприятным ему человеком, был холоден, щурил глаза и говорил неохотно. С людьми по сердцу — любил поговорить и посмеяться, когда был в духе; тут являлась незлобная насмешка, которой сам от души смеялся; какое-нибудь передразнивание, шуточные фразы, которые он очень любил; так, например, ему понравилась где-то слышанная им фраза, которую он нередко повторял при случае: «богомерзкая и человекопротивная физиономия». Это он выговаривал ударяя на *о*, окая. Он любил похвастать крепостью своих мускулов и часто, напрягая плечевой, говорил: «ударь... покрепче... каково? это просто железо!» — Правда, что мускулы его были крепки, но силы у него не было; и когда случалось ему похвастаться, в шутку каким-нибудь физическим удальством, то говорил, что он это сделал: «не силою, а ухищрением злобы», припоминая своего профессора Колмакова.

Редко пускался он в разговоры политические и философские, но придерживался больше окружающей сферы, воспоминаний и музыки: тут говорил он с одушевлением и властью.

Несмотря на то, что Глинка был уже уволен в отставку, его не забыли; раз вечером докладывают, что меня спрашивает придворный лакей. Я вышел; камер-лакей спросил, у меня ли проживает г-н Глинка?

— Да.

— Я проискал его весь вечер. Ее величество приглашает г-на Глинку сегодня на музыкальный вечер.

Я сказал, что мне неизвестно, дома ли он, и что я пойду и узнаю.

Глинка оказался в крайне затруднительном положении. Якова, слуги его, не было дома, а у него весь гардероб Глинки, даже неизвестно, есть ли налицо белые перчатки? Подумали, и Глинка решил, что ему ехать без Якова невозможно. Я пошел сказать посланному, что Глинки нет дома и неизвестно, где находится.

V

Надо сказать несколько слов и об Якове Ульяныче. Это был тип старинного дядьки, лет около 50-ти, с желтым лицом, волосами с проседью, с выставившеюся верхнею губою; держал спину немного согнутою, а голову выставлял вперед. Обычно серьезный, иногда он позволял себе сострить и тогда лукаво ухмылялся, подымая брови кверху, что он всегда делал при каких-нибудь особенных ощущениях; говорил сиповатым баритоном, отрывисто. Он был владыка материальной жизни Глинки; все жизненные потребности были на его руках. Глинка ничего не знал о своем платье, белье, обуви. Яков только спрашивал, какое платье наденет барин, и надо отдать ему справедливость, все было в порядке и одежда тщательно вычищена. Деньги были также у него; уезжая со двора, Глинка брал у него или несколько мелкой монеты или рублей. Записывал ли Ульяныч расход — этого я не знаю; да и вообще не знаю, велась ли у них отчетность и контроль. Знаю только, что иногда Яков приходил и говорил: «Михаил Иванович, надо к матушке писать, денег нет». Он так слил себя с барином, что иначе не говорил как: «наше Новоспасское, наша опера, наши сестры». Вместе с тем он был большой сплетник: целый день почти шатаясь по городу, он приносил и передавал Михаилу Ивановичу все, что слышал и что могло бы его интересовать.

Раз в исходе дня, помнится на страстной неделе, сидели мы с Глинкой дома, каждый в своем углу, и помалчивали; вдруг входит Яков и говорит:

— Михаил Иванович, честь имею поздравить!

— С чем, Ульяныч, кажется, еще рано.

— Марья Петровна замуж вышла.

Мы остолбенели. Комическая фигура Якова Ульяныча, в сумерках, произносящего эти страшные слова, имели в себе что-то шекспировское. Мы было не поверили, но Яков подробно рассказал, как Марья Петровна с конно-гвардейским офицером Васильчиковым уехала в Ополье и там обвенчалась. Крайне смутило это бедного Глинку; он долго ходил в раздумье и наконец спросил у меня:

— Имею ли я право держать солдата в передней?

— Зачем это?

— Видишь ли, Марья Петровна вступила в незаконный брак, который делается законным, когда меня не будет; понял?

— Понимаю, но тебе нечего опасаться; трудно постороннему совершить злой умысел, в казармах [18], набитых битком военными обитателями; да и ко мне в квартиру трудно забраться: с переднего хода не иначе, как через посредство колокольчика, а с черного, где всегда много людей, никогда без доклада не пропустят.

На этот счет Глинка успокоился, но озабоченность не покинула его.

На другой день он отправился за советами к знакомым ему дельцам и возвратился с решением искать развода. Вслед затем он уехал к своей матери просить ее совета и благословения.

VI

Когда давали «Руслана и Людмилу», я находился в командировке в Петергофе, но, конечно, приехал на первое представление. Не могу отчетливо выразить впечатления, вынесенного из театра. Когда я возвра-

тился домой, я был в каком-то тумане; мне казалось, как будто я сам участвовал во всей этой волшебной суматохе; звуки толпились в голове, а в воображении закрепились фантастические картины. До такой степени музыка была верна своей задаче. В последующие разы я уже спокойнее всматривался, и пробовал отнестись к опере критически: нет почти ни одного человека, как бы ни был мало сведущ в предмете, который не позволил бы себе обсуживать этот предмет с своей точки зрения. Я вынес то убеждение, что, увы! Глинка был очень несчастлив в своих либреттистах. Вместо помощи они ему только портили; прекрасно задуманную драму либреттист «Руслана» искрошил на явления, не имеющие между собою никакой связи, никакого логического права существования. Если бы эта пьеса была выражена стихами, прозой или музыкой кем-нибудь другим, только не Глинкою, то она пала бы с первого представления. Но музыка Глинки сильна всякий текст возвести до высшего изящества.

За ужином в этот вечер кто-то шутя сказал, что Булгарин пишет статью, в которой доказывает, что Глинке в его сочинениях очень помогает его слуга Яков Ульянов, человек с огромным талантом. И это подтверждается тем, что Ульянов сам проговаривается и называет оперы слывущие за Глинкины: «н а ш а о п е р а». Надо было видеть бешенство Якова. Он объявил, что завтра же идет к Булгарину и в лицо назовет его «мошенником и подлецом»; брови его беспрестанно хлопали кверху, насилу его переуверили и успокоили.

Снятие маски с Глинки произошло таким образом: Яненко завел у себя фотографический аппарат, что было тогда новостью. Сходились к нему сниматься. Кажется, и Глинка позировал, но неудачно. Предложили Глинке снять с него маску, на что он и согласился. Ему намазали лицо и волосы маслом, в нос вложили трубки и залили жидким гипсом. Через несколько минут гипс высох и маска отпечаталась совершенно удачно [19]. Брат Николай, который при этом участвовал, не преминул воспользоваться случаем для карикатуры. Маску я взял себе и вылепил по ней бюст Глинки, плохо сработанный, потому что это был один из первых моих опытов в лепке, но очень похожий, и к тому единственный существующий бюст его и по настоящее время [20]. Куда девалась форма — не знаю; но возобновить бюст можно только отливкою новой формы с моего бюста.

После этого вечера мы надолго расстались с Глинкой, он уехал за границу, и уже в 1847-м году я увидел его в Киссингене. Там пил воды штаб-офицер путей сообщения Комаров, с которого мне удалось сделать очень удачный портрет. Комаров был так им доволен, что решился ехать, по окончании своего курса, в Париж, чтобы там его налитографировать. Перед отъездом он спросил у меня, не дам ли я какого-нибудь поручения в Париж? Я отвечал, что мне ничего не нужно; «но, прибавил я шутя, если бы вы в Париже нашли Глинку, который должен теперь быть там, то пожалуйста привезите его сюда».— «Слушаюсь». Я и забыл об этой шутке; но вот один раз, в глухую ночь, когда все водопийцы и я с ними крепко спали в ожидании раннего пробуждения,— слышу сильный стук в наружную дверь моей квартиры. Слышу, голос служанки из окна верхнего этажа спрашивает: «Was wollen Sie?» * — «Русского полковника».—«Он спит».—«Очень нужно, отворите». Щелкнул замок в наружных дверях, потом отворилась дверь моей комнаты и при свете выставленной кем-то, вперед, свечи, я увидел несколько фи-

* Что вы хотите? (*нем.*)

гур; прежде всего узнал Комарова, который произнес: «Я исполнил ваше приказание, привез Михаила Ивановича».— Я вскочил как был и бросился на шею Глинке; вслед за первым заявлением радости, он мне представил своего неразлучного спутника, дон-Педро-Ноласко-Фернандец. Комаров ушел, а мы с Глинкой просидели до рассвета в рассказах о всем том, что с ним было со дня разлуки.

Я отправился к источнику, а Глинка и дон-Педро пошли отыскивать квартиру, и нашли удачно. Отдохнув после утренней водяной службы, я пошел к ним; у них было фортепиано, дон-Педро достал гитару, и они начали музыкой вспоминать Испанию. Тут в первый раз слышал я «Хоту». Глинка блистательно исполнил на фортепиано, д. Педро ловко выбирал струны на гитаре, а в иных местах подплясывал — музыка вышла очаровательная.

Глинка прожил дней пять в Киссингене и уехал в Россию.

В 1848 году осенью я получил повестку от Глинки, что он приехал, и тотчас же я отправился к сестре его Е. И. Флери, у которой он остановился. После обыкновенных разговоров, Глинка пропел мне новое свое произведение «Песнь Маргариты». Сначала мне она не очень понравилась, но потом я понял, как в ней верно музыка выражает слова: Глинка предвкусил Вагнера; да, впрочем, и вообще во всех его произведениях музыка идет в смысле речи, а не в разлад с нею. Для Глинки, по-моему, идея Вагнера не есть нововведение. Потом Глинка спел мне: «Слышу ли голос твой». Когда он пропел, я спросил: а дальше что?

— Все.

— Романс как будто незакончен.

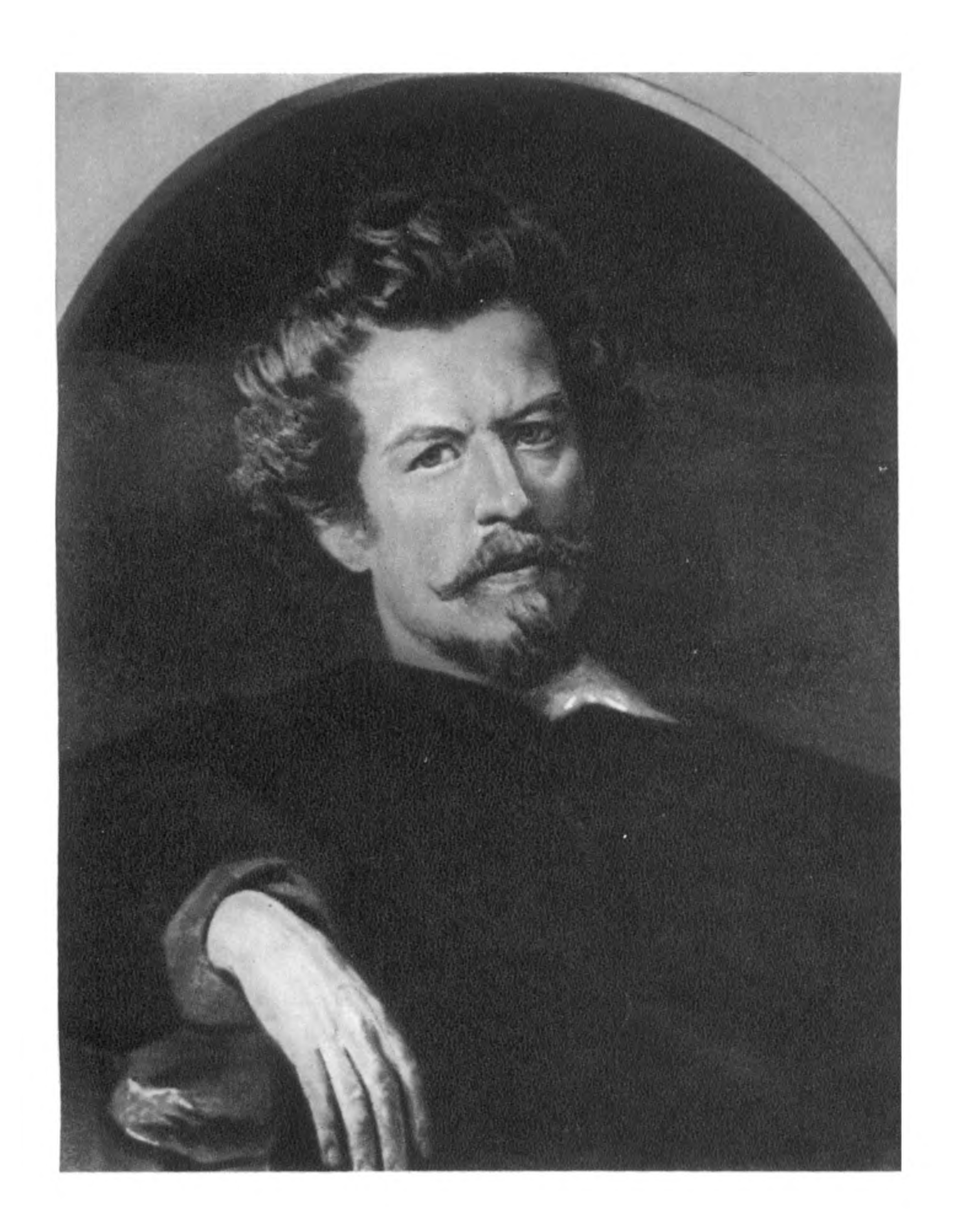
— Того-то я и хотел, чтобы он не кончался; ведь тем не кончается, что на шею кинешься.

Романс кончается словами: «И так на шею к тебе б я кинулся».

Глинка вспоминает, что 24-го ноября он праздновал именины Е. М. Кониар. Мы вместе провели этот день у г-жи Палибиной, которая у себя угощала брата своего кн. Кастриота, родственника жены его Кониаров и других знакомых.

Вечер прошел в музыке и Кастриото пригласил все общество на другой день, в четверг, к себе на вечер. И с этого дня пошла у него целая серия музыкальных вечеров. Он, выйдя в отставку из гвардии, поселился в деревне, где исключительно занялся музыкой, ездил за границу, женился в Варшаве, обзавелся детьми и приехал в Петербург заявить себя в музыкальном мире; музыка его нравилась и особенно некоторые из его романсов.

На вечерах у Кастриото постоянно бывали Глинка, Даргомыжский, Монюшко, тогда еще начинавший Рубинштейн, можно сказать еще мальчик, но и тогда уже с огромным талантом. Посетителями бывали всевозможные любители, между прочими, кн. Одоевский, гр. Виельгорский, Дамке — музыкальный критик и др. Музыку исполняли сами сочинители, певицы и певцы любители, между прочими — Билибина; но совершеннее всех — Е. М. Кониар. Сведущие люди говорили, что голос ее насилован, что из естественного контральто она вытянула меццо-сопрано, что это в особенности заметно в верхних нотах. Но, так понимать исполняемое, так выражать то, что поняла — не могла ни одна слышанная мною певица. Ее пение приводило в трепет, дрожь пробегала по жилам, в жар бросало. Когда, аккомпанируемая Глинкою, она пела его: «Ты скоро меня позабудешь», с одной дамой сделалось дурно; Дамке вышел в другую комнату, чтоб не видели его смущения. Когда она кончила — не было аплодисментов и одобрений — глубокое сосредоточенное молчание. Глинка встал и сказал:



К. П. БРЮЛЛОВ
Автопортрет

— Après vous je ne chanterai plus cette romance *.

Кроме сочинений наличных композиторов, пели Мендельсона: особенно удачно шли отрывки из «Paulus» **.

Вечера Кастриото породили другие вечера, на которые съезжались те же художники, а из посетителей некоторые прежние выбывали, а новые являлись и, таким образом, одно и то же общество сходилось несколько раз в неделю. На одном из последних вечеров Кастриото, очень многолюдном, дамы, восторженные от Глинки, нарезали ветки с лавров и мирт, стоявших в комнатах, сплели венок и в то время, когда он пел: «Прощайте, милые друзья», подошли к нему толпой и надели на него венок, в котором он оставался и за ужином.

Счастливое было время! именно счастливое, потому что вряд ли когда еще сойдутся столько замечательных русских талантов по музыке, и потому, что наслаждение, доставляемое этими вечерами, было высокоэстетическим наслаждением. Вне атмосферы звуков, в которой мы тогда жили, для нас ничто не существовало: мы забыли жизнь городскую, свои житейские дела, мы жили музыкой.

VII

Скоро опять я надолго расстался с Глинкой: я получил назначение вне Петербурга, и увиделся с ним опять уже незадолго до последнего его отъезда в Берлин, в 1855-м году. Когда я опять основался в Петербурге, Глинка приехал ко мне и я был у него несколько раз. Он тогда жил с Л. И. Шестаковой, в Эртелевом переулке. Я был поражен, увидев его после многолетней разлуки. Он совершенно изменился в физическом отношении. Прежде худощавый — теперь он не только пополнел, но сделался даже толст; щеки надулись и лицо округлилось; волосы он отпустил и стриг в кружок; они на бороде и голове поседели: губы сузились и подбородок подался кверху, совсем не тот Глинка стал. Мне казалось бы, что при исполнении его памятника следовало бы придержаться прежнего его лица, а не последнего, тем более, что последняя его наружность была ему присуща только в течение нескольких последних лет; все же его знакомые и публика знали его в прежнем виде, да прежде он был и красивее, чем под конец. Хотя Глинка и изменился физически, но характер остался тот же добрый, веселый, и даже я нашел, что он стал спокойнее.

Один раз он пригласил меня с женою к себе на уху и резники, особенный род пирогов, исключительно принадлежащий смоленской кухне. Мы очень приятно провели этот день, последний в нашей дружеской жизни, чего тогда мне и в голову не приходило, видя его совершенно здоровым. После обеда Глинка много пел; познакомил со многими номерами «Двумужницы», которые мне понравились, по моей просьбе пропел он: «Как сладко с тобою мне быть», и пропел неохотно и очень вяло, потому что не любил этого романса. К концу вечера он мне сказал, что очень скоро уезжает в Берлин и хочет исключительно посвятить себя духовной музыке.

Заключу несколькими мыслями, которые невольно рождаются при названии Глинки, Брюллова и пр. Когда вдумаешься в николаевский период, то остаешься пораженным тою плеядою великих, даже гениальных талантов, которые он породил, и во главе которых дружно высту-

---

* После вас я не буду больше петь этот романс *(франц.)*

** «Павел», оратория Мендельсона

пают Пушкин, Глинка, Брюллов — поэзия, музыка, живопись; замечательно, что они почти во всех отношениях как бы вылиты по одному лекалу, все три слишком рано исчезли, и работали в одной форме — все трое были лирики (последнее объясняется духом тогдашнего времени).

Пушкин написал стихами только две крупных пьесы: «Онегина» и «Бориса Годунова», остальные его стихотворения, большею частью, в страстном или элегическом роде.

Глинка написал две оперы и множество романсов и песен в страстном или унылом роде.

Брюллов — написал две большие картины: «Последний день Помпеи» и «Осаду Пскова» (не кончил) и также много мелких картин (de chevalet *) и портретов, из которых каждый составляет картину; но у Брюллова до половины его произведений не кончены. Это объясняется техникой искусства: медленность живописи масляными красками задерживает мысль художника. Он принимался горячо, но потом, когда необходимо было оставить холст для просушки, охладевал к работе, уже не возобновляя ее, и принимался за другой сюжет.

Около этих трех светил, первой величины, вращались спутники настолько талантливые, что в иное время могли бы сами считаться первоклассными; а иные из них сделались такими по смерти их. Можно бы даже провести параллель между самыми этими спутниками.

Далее дух времени изменяется: является школа естественная; но из деятелей ее становится высоко только Гоголь и Даргомыжский, которого последнее произведение «Каменный гость» публика еще не слышала; а в живописи ни один талант резко не выделился из числа жанристов.

Но время существования этой троицы искусства едва ли возвратится; она составляет эпоху в истории искусства, и желательно было бы, чтоб кто-нибудь серьезно занялся разработкою этой эпохи.

А. Н. СЕРОВ

ВОСПОМИНАНИЯ О МИХАИЛЕ ИВАНОВИЧЕ ГЛИНКЕ

Посвящается сестре моей С. Н. Д. [1]

В наш век признано всеми, что память о великих художниках есть достояние народное и народная гордость; все, что относится к жизни и творениям великих деятелей по искусству,— историческая драгоценность. До тех пор, пока еще не сделано о художнике большого всеобъемлющего биографического труда, исчерпывающего предмет (со стороны жизнеописания), как например, превосходная книга профессора Яна о Моцарте,— отдельные заметки очевидцев, отдельные черточки должны быть обнародованы все, до мелочей, как материалы для будущей полной картины, для будущего портрета с художника во весь рост.

Каждый, бывший с художником в более или менее близких сношениях, должен, по моему мнению, принести свою лепту на пользу общую: должен написать и издать в свет верный, правдивый отчет о том, каким он знал художника, хотя бы даже без всякого притязания на литературное, или критическое достоинство своих заметок.

---

* на мольберте *(франц.)*

Михаила Ивановича Глинку, которого Россия и музыкальный свет лишились еще так недавно, знали близко весьма многие из русских литераторов и артистов. От Н. В. Кукольника, бывшего другом Глинки, мы в полном праве ожидать самых драгоценных данных для подробной биографии нашего великого музыканта, в полном праве ожидать занимательнейшего и художественно написанного отчета о многих днях и годах, проведенных Глинкою в доме Н. В. Кукольника и его брата, в лучшее время деятельности Глинки, в эпоху полного расцвета его творческого гения.

Князь Владимир Федорович Одоевский, как музыкант и литератор, мог бы подарить свету много занимательнейших заметок о Михаиле Ивановиче, с которым многие годы был дружески знаком.

Найдутся еще и другие из лиц, публике не безызвестных, на которых лежит в этом отношении долг перед соотечественниками. Очерк или этюд, сделанный В. В. Стасовым «Михаил Иванович Глинка» («Русский вестник», октябрь 1857 г.), хотя набросан на скорую руку и в отношении критического взгляда (несмотря на докторальный тон и на все притязания автора) далеко неудовлетворителен, имеет большое достоинство в том смысле, что открывает собою ряд биографических материалов и заключает в себе несколько занимательных отрывков из собственных записок Глинки о его жизни и из его писем. Некоторая самоуверенность, проглядывающая в означенном очерке, и, если можно сказать, недостаток уважения к памяти великого художника, в решимости взять его в предмет какого-то своего недоноска, получили, в свое время, превосходный отпор в меткой статейке Н. В. Кукольника («Сын отечества», 1857 г.). Эта тонкая статейка, несмотря на всю ее сжатость, по горячности чувства и благоговению к памяти Михаила Ивановича, может служить залогом великой и богатой милости, которой мы все ждем от Н. В. для полной биографии Глинки.

В свою очередь, быв приятельски знаком с Глинкою, в последние пятнадцать лет его жизни, имев счастие очень часто слышать его, как вокального исполнителя собственной его музыки и как импровизатора, еще в лучшую его эпоху (в 1842—1844 г.), имев счастье записать под его диктовку в 1852 г. несколько драгоценных заметок об оркестровке [2] и пользоваться вообще, в своих занятиях искусством, его частыми и долгими беседами и советами, я ставлю себе долгом дать обстоятельный отчет о великом русском музыканте, каким я его лично знал, сообщить, по возможности, каждое его замечательное слово, представить фотографически верный снимок с него, каким я его видел и слышал. Многое записано у меня, во многом другом я положусь на свою память (служащую мне довольно исправно), и без всяких дальнейших притязаний, смею думать, что эти воспоминания мои будут полезны, по крайней мере, со стороны правдивости.

*

Уже в тридцатых годах, имя М. И. Глинки, как сочинителя многих романсов, стало известным в музыкальных кругах Петербурга; но до меня, тогда еще ребенка, и в музыкальных, довольно еще поверхностных занятиях,— питавшегося репертуаром всесветно знаменитых творений Гайдна, Моцарта, Бетховена (в фортепианных переложениях), Вебера, Россини, Беллини и Мейербера,— имя русского автора нескольких мелких вокальных пьесок не доходило вовсе.

В первый раз я услышал о Глинке в первый год своего пребывания в училище правоведения (в 1836 году), когда носились слухи о новой

народной русской опере, которую ставят для открытия возобновляемого Большого театра.

На первом представлении оперы «Жизнь за царя» (26-го[3] ноября 1836 года) я, по учебным занятиям, не был. На втором был со своим отцом, в креслах. Увертюры и интродукции мы не застали; вошли в залу, когда М. М. Степанова, в красной ленте и красной душегрейке, распевала свою арию «В поле чистое гляжу». Сходство стиля этой музыки с народными нашими песнями было для меня весьма ощутительно с первых звуков, но вместе я как-то и недоумевал: музыка и народная, и не народная,— мелькают формы очень ученые, сложные (как мне тогда представлялось — все контрапунктное), общий характер не похож нимало ни на Моцарта, ни на Вебера, ни на Мейербера («Дон-Жуан», «Фрейшютц» и «Роберт» были тогда любимейшею моею музыкальною пищею; Глюка, Керубини и Мегюля я тогда еще вовсе не читал). Какая-то особенная серьезность фактуры (от преобладания контрапункта) и строгий колорит оркестровки (от частого сочетания струнных инструментов с медными) не могли не поразить меня, но не скажу, чтобы тогда особенно понравились мне. Общее впечатление на меня от этой оперы (действительно, весьма сложной по фактуре) было, на первый раз, смутно. Я даже не могу себе дать отчета о подробностях (довольно важных для и с т о р и и опер Глинки): была ли в то второе (для меня первое) представление военная музыка на сцене, во время польского, краковяка и мазурки, и пел ли Собинин (Леонов) большую арию с хором в лесу, которая постоянно выпускается?

Помнится, что и тогда эта ария не исполнялась, так же как и дуэт прощания Сусанина * с Антонидой, перед тем, что крестьяне отправляются во вслед полякам[4].

Постановка была весьма пышная и великолепие народной сцены на Красной площади (в эпилоге) превосходило в моих глазах все, что мне случалось видеть на театре (а видел я тогда уже очень много и опер, и роскошных дидловских балетов; в театр меня стали брать с моего трехлетнего возраста и весьма часто). После этого второго представления, я еще не один раз, в бытность в училище, ходил на «Жизнь за царя», оперу уже очень любимую; но сознаюсь, что, в уровень с общим тогда вкусом публики, считал блестящими точками оперы: трио в 1-м акте, танцы, дуэт Вани с Сусаниным и трио в эпилоге, где всех нас с ума сводила А. Я. Воробьева, вскоре после вышедшая замуж за О. А. Петрова, блиставшего в партии Сусанина не менее, как в роли Бертрама в «Роберте». Сцена в лесу мне казалась скучноватою и утомительною. Бездны красот музыкально-драматических, рассыпанных щедрою рукою в каждом номере этой гениальной оперы, я тогда еще вовсе не понимал. Для этого потребно развитие музыкальности, от которого в то время я был еще слишком далек.

«Баядерка», «Бронзовый конь», «Роберт», балеты с Тальони продолжали меня в те годы интересовать наряду и иногда, быть может, сильнее, нежели «Жизнь за царя», с ее строгими красотами и с ее большею частью унылым, суровым колоритом. Время горячего энтузиазма к этой опере для меня тогда еще не приспело.

Вскоре по выпуске моем из училища, зимою 40-го года на 41-й, я в первый раз увидел и услышал знаменитого композитора, Глинку, в обществе[5]. Это было на большом вечере у А. Д. К.-ва[6] (служившего тогда в театральной дирекции).

---

* Здесь явная опечатка; следует читать: дуэт Собинина с Антонидой.

В щегольски убранных комнатах бездна гостей, между ними много артистов: Алланы, Брессан, Верне, Голланд, Брейтинг, Ферзинг, Леонов, О. А. Петров, А. Я. Петрова и другая интересная чета — М. И. Глинка с женою. Рассматриваю эту чету с величайшим любопытством. Оба роста миниатюрного. Она — молоденькая женщина чарующей красоты. Он, лет за тридцать (36), брюнет с бледносмуглым, очень серьезным, задумчивым лицом, окаймленным узкими, черными как смоль бакенбардами; черный фрак застегнут до верху; белые перчатки; осанка чинная, горделивая. Вот раздвигается толпа — Глинка спокойно и все очень серьезно, без малейшей улыбки, подходит к роялю и за руку ведет А. Я. Петрову. Она поет что-то итальянское. В самом простом аккомпанементе всегда виден истинный артист. Глинка аккомпанировал мастерски. Петрова пела, как всегда, восхитительно. Я ловил каждый звук с жадностью. После итальянской каватины (кажется, Арзаче из «Семирамиды»), несравненный голос, которого нельзя было слышать без глубокого душевного волнения (что бы ни пела А. Я. Петрова, один тембр ее голоса западал прямо в душу!), поет незнакомую для меня музыку, трогательную, бесподобную. В плавной, тягучей, выразительной мелодии какое-то слияние итальянской неги с унылостью, томностью, тоскливостью чисто славянскою. Это был романс Глинки «Сомнение», чудно спетый голосом, для которого был создан, и чудно аккомпанированный самим автором!

Я начал догадываться, что в романсах Глинки целый мир впечатлений самых поэтических и для меня еще вполне новых.

Наслаждениям этого незабвенного для меня вечера суждено было идти «crescendo».

После романса «Сомнение», который в пении А. Я. Петровой выходил страстным патетическим монологом, она спела еще «Колыбельную песню» Глинки[7] (слова Н. В. Кукольника). Опять новые стороны глинкиной музыки! Простодушие и русская заунывность, как в роли Вани, но печать национальности не столько определенна, в поворотах мелодии что-то шопеновское, невыразимо грациозное. Самая форма комнатной песенки, маленькая, уютная, дает этой вдохновенной вещице совсем иное значение, нежели кантилены Вани, в их постоянной зависимости от задачи и драматического склада всей оперы. Надо было слышать простой припев «баю-баюшки-баю» в устах А. Я. Петровой! — Ангельское благодушие, кротость и наивность выражения ни с чем несравнимые, и так к с т а т и для ее контральта, в котором постоянно слышались слезы...

Глинка, казалось, был очень доволен в тот вечер и своей музыкой, и превосходным ее исполнением.

После нескольких стаканов шампанского (чем его всегда угощали в антрактах между музыкою), после танцев, в которых и Глинка участвовал, под блестящие звуки своего полонеза, своей музыки из оперы «Жизнь за царя»,—Глинка сделался поприветливее, поразговорчивее; необыкновенно умные глаза его блистали ярким огнем; он улыбался, шутил в разных углах залы с окружавшими его дамами, которые неотступно просили его спеть что-нибудь. Наконец он согласился. Все окружили рояль тесною толпой. Он пел «Не называй ее небесной» (слова Павлова), разумеется, без нот (свою музыку он почти никогда иначе не играл и не пел, как на память). Пение самим Глинкою его собственной музыки для меня было с о б ы т и е м.

Всякий, кто знает романс «Не называй ее небесной», весьма любимый тенорами, согласится, что это — ловко написанная, очень грациозная, красивенькая мелодия, но, как будто, несколько легкая в своем миловидном стиле и, в отношении к такой легкости содержания, как будто,

несколько монотонная, бесцветная и растянутая. Таким и мне представился этот романс, после, когда я стал дома просматривать его ноты, или слушал в исполнении не автором.

Но в тот вечер, когда я вообще впервые эти звуки услышал, и в устах самого Глинки, эта музыка была для меня полным очарованием, никогда мною до того не испытанным и ни с чем несравнимым.

Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки. Роль — хотя бы из шекспировой пьесы, музыка — хотя бы самого Бетховена, в отношении к гениальному исполнению, только эскиз, очерк; краски, полная жизнь произведений рождаются только под обаятельною властью исполнителя. Так было с Мочаловым, с Мартыновым, с Лаблашем, с Шредер-Девриент; так бывает с Листом, с Виардо, с Тихачеком — так было и с Глинкою. Могучегениальный, как творец музыки, он был столько же гениален и в исполнении вокальном. Тайною: с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего—этою магией Глинка обладал в высшей степени.

Романсы и песни его, по самой музыке — прелесть! в большей их части. Многие из этих произведений должны занимать в общей истории искусства высокое место, наряду с лучшим, что создано Францем Шубертом, всесветно знаменитым именно своими песнями (Lieder). Тем не менее надобно заметить, что одни ноты этих романсов и песен — не больше как мертвая буква. При верной даже декламации слов в пении (что так редко встречается в певцах и певицах) — все это еще далеко не то, чем была эта самая музыка в устах автора! Можно прямо сказать: кто не слыхал романсов Глинки, спетых им самим, тот не знает этих романсов.

К сожалению — на горе искусству — на свете еще не придумано средства «фиксировать» все оттенки игры актера или исполнения музыкального.

Самый подробный отчет об акценте, интонациях, изгибах голоса в каждом слове, в каждом звуке (inflexions de la voix), оттенках динамических (forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando и т. д.), ритмических (ускорение, замедление темпа), продолжительность пауз, фермат все это, если б могло быть во всей полноте и верности подмечено и записано (что едва ли возможно), этот подробный отчет никак не дал бы и сотой доли художественной идеи целого художественного исполнения. Выйдет сухой, абстрактный перечень, инвентарий,— анатомия, которая не уловит жизненной силы исполнения, а только в одной этой силе — все дело!

Можно несколько ближе подойти к этой таинственной силе с другой стороны, именно путем не анализа, а синтеза, стараясь уловить общность, всецельность результатного впечатления от игры актера, пения или игры виртуоза, стараясь передать эту общность в немногих метко схваченных чертах, но тогда исчезают от взгляда подробности — опять является абстрактность, да и самая эта «квинт-эссенция» всех впечатлений для уловления и для передачи эстетической, требует, в свою очередь, особого, необыкновенного художественного таланта в том, кто взялся за подобный отчет. Дело трудное!

Голос Глинки был тенор, не особенно высокий (впрочем до верхнего *la*, иногда и *si* ♭), не особенно красивого тембра, но чисто грудной, звучный, иногда на высоких нотах металлически-резкий и во всем регистре необыкновенно гибкий для страстного драматического выражения. Из современных певцов есть один только, который близко напоминает и манеру пения и декламацию Глинки.

Кто слышал дрезденского тенора Тихачека, тот может составить себе довольно близкое понятие о Глинке, как вокальном исполнителе. Иногда являлись звуки с тембром несколько носовым, только это приходилось всегда так кстати, что даже не могло считаться недостатком; произношение слов самое явственное, декламация вернейшая, превосходная. Глинка «отчеканивал» в своем пении каждое слово.

Поэзия его исполнения — повторяю — непередаваема! Как все первостепенные исполнители, он был в высшей степени «объективен», погружался в самую глубину исполняемого, заставлял слушателей жить тою жизнию, дышать тем дыханием, которое веет в и д е а л е исполняемой пьесы; оттого в каждой фразе, в каждом слове был х а р а к т е р о м, в о п л о щ е н и е м; оттого увлекал каждою фразою, каждым словом. Чем были в его устах стихи:

С ней мир другой, но мир прелестный..
С ней гаснет вера в лучший край...
Не называй ее небесной,
И у земли не отнимай!..

Это был истинный порыв пылкой влюбленности в чарующую, чувственную прелесть женщины. Это было так же тепло и страстно, так же неподражаемо-изящно, как к о л о р и т в какой-нибудь тициановской Венере. Эпизод:

Вглядись в пронзительные очи:
Не небом светятся они;
В них есть неправедные ночи,
В них есть мучительные дни...—

получал, в устах Глинки, силу сцены драматической. Это был укор обличения — в слове «пронзительные» слышалась та пронзающая душу вибрация, которая иногда звучит в оркестре, в трубах и тромбонах, грозным, сдержанным аккордом, н е forte; — но из-под завесы укора сквозила пламенная страстность, отдание всего себя обожаемым прелестям — «она преступна; она демон; но она диво красоты — и нет меры моему обожанию».

За яркими вспышками влюбленного пламени — томный полусвет чувства, сосредоточенного в себе самом, внутреннее, тихое упоение своею любовью — и припев:

Не называй ее небесной, —

является каждый раз, как будто новым, получает новую силу убедительности от переливов чувства в каждой новой строфе.

Прибавьте к этому прелесть аккомпанемента,— гармония Глинкою созданная, и Глинкою вариированная. В каждом ритурнеле он делал маленькие перемены: то прибавкой орнаментика, триллера, будто флейт или скрипок, в их высоком регистре; то вплетая простые аккорды в изгибах мимолетного, грациозного контрапункта; и все это свободно, нежданно, истинно артистически, потому что все эти варианты он импровизировал

Естественно, что от таких впечатлений можно почувствовать себя будто в другом, неведомом мире; можно было повторить и про Глинку:

С ним мир другой, но мир прелестный

Я возвратился домой точно в чаду от всего, что довелось слышать. Скорехонько достал себе романсы Глинки, которые стали мне представляться вообще (чем они и на самом деле большею частью) перлами искусства. Прошел их и сам для себя, и с сестрою (С. Н.), с которою всегда делился всеми музыкальными впечатлениями и которая вместе со мною упивалась пением Глинки на вечере А. Д. К. Мы играли и пели Глинку по целым дням и были постоянно в восторге от его музыки, хотя я часто сердился и на себя, и на сестру, что у нас не совсем то выходило в этих романсах, что я слышал в совершенстве исполнения на незабвенном вечере у К.

Пришлось добавлять памятью и воображением. Глинка, между тем, сделался нашим идолом, и какова же была радость для нас, когда весьма вскоре мы неожиданно лично с ним познакомились.

Зимою, 1841 года Глинка, по случаю своего тяжебного дела [8], познакомился с Н. А. Л-ко [9], служившим тогда секретарем в с.-петербургской духовной консистории, и бывал у Л. весьма часто.

В родственном Л. семействе, Т-ских [10], мы с сестрою были как свои, с детских лет; оттого, разумеется, не пропустили ни одного маленького вечера ни у Л., ни у Т., где главным средоточием интереса, душою всего кружка, был Михаил Иванович Глинка.

Каждый из этих вечеров дарил нам высшие артистические наслаждения, и живая память о них осталась в нас неизгладима.

Как все истинные артисты, Глинка был темперамента, по преимуществу, нервного. Малейшее раздражение, тень чего-нибудь неприятного вдруг делали его совсем не в духе; среди общества, которое было не по нем, он, даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать. Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих, без всяких дальнейших претензий,— в кругу лиц, довольно образованных, но как нельзя более далеких от условного, холодного этикета и пустой церемонности великосветских гостиных, Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дальше, тем больше увлекался, потому что увлекал других. Каждый актер, каждый певец, каждый виртуоз знают о великой силе симпатии в слушателях, о магнетическом токе, который естественно образуется между артистом и вполне симпатизирующею ему аудиториею.

За искреннею, горячею симпатиею Глинке в нашем кружке, у Т. и Л., недостатка не было. Слушатели Михаила Ивановича на тех вечерах были почти все народ молодой, поэтический уже одною молодостию своею; это были юноши, едва покинувшие школьные скамьи, это были девушки, едва расцветающие; — если звуки музыки Глинки, им самим исполненные, западали глубоко в эти юные души, раскрытые для всего прекрасного, то и самому артисту было отрадно во взглядах не одной пары глаз ловить огонь восторга, зажженный его звуками.

Зато как он и певал в таком кружке!..

Привожу, не помню чью мысль, которая близко подходит к моему предмету: «Что сказать о красоте, кроме того, что она вечна, и что при созерцании ее нам недостает выражения? Неужели вы не замечали, что слово человеческое, такое богатое для выражения горя, нищеты или отчаяния, становится вдруг бедным, когда вы хотите вы-

разить ощущение счастья? Совершенно то же случается в искусстве, когда дело идет об истинно прекрасном». Поверю, что впечатления от музыки Глинки, им самим спетой, «словами» едва ли передаваемы!

Кроме романсов «Сомнение» и «Не называй ее небесной», о которых у нас уже была речь, Глинка пел множество новых тогда своих произведений, только что явившихся в свет в 38-м, 39-м и 40-м годах.

Были тут две жемчужины музыкальные, вызванные двумя жемчужинами поэтическими, два вдохновенные романса Глинки, вызванные вдохновенными словами Пушкина: «В крови горит огонь желанья» (1839 г.) и «Я помню чудное мгновенье (1838 г.)[11].

Изумительно яркая, кипучая страстность пылала в каждом звуке коротенькой мелодии: «В крови горит огонь желанья». Во втором куплете:

Склонись ко мне главою нежной...—

этот восточно-пылкий призыв любви быстро сменялся столько же восточным, тихим томлением неги. Совсем иной характер! Музыка была нисколько не похожа на первый куплет; между тем, на самом деле, музыка во второй строфе — повторение первой строфы, без малейшей перемены, нота в ноту!

Как же это делалось? В этом тайна истинной выразительности. Пораженный новизною такого эффекта декламации музыкальной, я как-то заметил об этом Глинке (после, когда мы ближе и ближе с ним познакомились). Он отвечал: «дело, барин, очень простое само по себе; в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы» *.

Целая, чудно законченная, замкнутая в себе поэма любви высказывалась в романсе «Я помню чудное мгновенье».

Композитор следит за каждою мыслью поэта, рисует каждую строфу отдельною картиной, не нарушая, между тем, цельности формы в ее простой пластичности. Строфа —

Шли годы. Бурь порыв мятежный

и следующая:

В глуши, во мраке заточенья,

буквально передавая в музыке поэтический смысл стихов, минорными и диссонансными гармониями выражают настроение души темное, печальное, безотрадное, пока опять блеснет и засияет своим кротким светом та, которая уже являлась певцу,

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Это отрадное возвращение к свету, после тягостного мрака, это радостное «пробуждение души» дает музыке одну из самых ей вполне доступных и драгоценных задач. Музыка тут совершенно в своей стихии и, разумеется, что под властью такого могучего заклинателя жизни

* Для читателей, знающих музыку, эти заметки, и дальнейшие в таком роде, получат особый интерес, если при чтении наведутся на справку и самые романсы Глинки. — *Примечание А. Н. Серова.*

звуков, как Глинка, впечатление мысли и исполнения выходило очаровательное!

К повторению начальной музыки под слова предпоследней строфы, чудною «кодою», финальным разгаром увлеченья присоединяется заключительная строфа:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье —
И жизнь, и слезы, и любовь!

Если в обыкновенном даже, лишь бы не совсем плохом исполнении последняя эта строфа имеет силу увлекательную для всех сколько-нибудь восприимчивых к музыкальной красоте,— что же это выходило в устах самого Глинки? Каждое слово романса было воплощением глубоко-поэтической мысли и выливалось легко, свободно в своей артистически-изящной грации и простоте формы *.

Особенно часто и с особенною охотою Глинка певал тогда свои романсы на слова Кукольника (написанные в 1840 году и изданные под общим заглавием: «Прощанье с Петербургом», так как Глинка собирался в том году ехать за границу). Тексты этих романсов, хотя и не имеют высокого достоинства поэтического, заключают в себе, однако, всегда идею, доступную музыке, момент или драматический, или внутренне-сосредоточенный, лирический, и Глинка, в эту плодовитую эпоху своего творчества (между «Жизнью за царя» и «Русланом»), создал на тексты Кукольника произведения большею частью образцовые. (Есть слух, что многие из этих текстов написаны после создания музыкальной мысли, написаны, как говорится, под музыку, уже готовую [12]; слиянию музыки с ее содержанием, это, конечно, не повредило).

Болеро «О, дева чудная моя», в исполнении Глинкою, было невыразимо красиво в своем рельефном ритме. Здесь опять резким контрастом оттенялся второй куплет от первого. В начале — счастье любви и, при конце строфы, опасение измены, мимолетным облаком среди минут блаженства. Во втором куплете, наоборот, в словах — развитие ревнивых опасений, угрозы мести за обманутую любовь — «и дик, и страшен буду я»; потом, вдруг, конец сомнениям; восклицанием:

Но нет! Ты не изменишь мне!

все успокаивается. Эти слова, по музыке второй строфы, соответствуют стиху:

Но если ты изменишь мне!

точно так, как и предыдущая фраза:

Надежды, счастье, — все прости!—

апогей отчаянья в музыке второй строфы приходится на мелодию, которая в первой строфе выражает апогей блаженства.

Холодная анатомия текста и музыки выкажет здесь какую-то парадоксальность в повороте, какой-то «tour de force» **: желание при-

* Романс «Я помню чудное мгновенье» — один из высших перлов в целом собрании глинкиных пьес для одного голоса, с фортепиано. Технический разбор показал бы в нем образец стиля того рода вокальной музыки, которого у немцев главным представителем — Франц Шуберт. Оценка всех без исключения романсов и песен Глинки, в их хронологическом порядке, и технический разбор лучших составят для меня предмет отдельного критического труда.—*Примечание А. Н. Серова.*

** Ловкая штука (*франц.*)

мирить в музыкальном выражении крайности, друг другу противоречащие. В мастерски-художественном исполнении автором не только не было ничего похожего на изысканность в повороте декламации; не было и тени чего-нибудь натянутого или парадоксального. Напротив, выразительность выливалась свободно, а промелькиванье ревности среди упоенья любовью,— просвечиванье счастья разделенной любви, среди ревнивых опасений, придавало целой пьеске горячий, тревожный, сильно волнующий душу оттенок. Между тем, в общем повороте, этот романс выходил чем-то легким, скорее чуть-чуть шутливым, нежели мелодраматическим.

Внешний эффект этого романса, в исполнении его автором, выходил, быть может, сильнее всех прочих.

Совершенно в другом роде наивная песенка «Жаворонок»:

Между небом и землей
Песня раздается —

русская заунывность и простодушие русских народных напевов.

От ритурнеля, где прелестно переданы трели жаворонка, до последней фразы пения, как будто замирающей вдалеке, в исполнении Глинки все было необыкновенно колоритно и грациозно; все было свежо, как весенний воздух. В искусстве перемежать фразы пения маленькими паузами, в искусстве постепенно усиливать звуки в течение целого периода музыкального и в искусстве делать кое-где чуть заметные «ritardando», необыкновенно важные для цельности эффекта,— в этих иногда микроскопических «тонкостях» исполнения, Глинка едва ли имел себе равного между певцами романсов.

Блестяшею, эпически-воинственною песнею рыцаря являлся романс «Virtus antiqua», в ритме марша:

Прости, корабль взмахнул крылом,
Зовет труба моей дружины;
Иль на щите, иль со щитом
Вернусь к тебе из Палестины.

Призыв трубы слышался ярким, металлическим вибрато и в аккомпанементе, и в самом голосе, особенно в стихе:

Клянуся сердцем и мечом

на долго протянутом втором слоге (высокое теноровое *fa*, sostenuto). Кантабиле на слова:

И лавр из нежных рук твоих

будто истаивало в нежно-сердечных звуках. На каждую строфу стихов музыка повторяется, следовательно опять являлись здесь оттенки декламации, поразительные драматическою правдою; она разгоралась до пафоса, при словах:

Паду на щит, чтоб вензель твой
Врагам не выдать, умирая —
И, побежден одной судьбой,
Умру, тебя благословляя!

Каждый куплет заключался широким маршем, где как будто слышался полный оркестр. Глинка играл на фортепиано без особенной претензии на виртуозность; но, по необыкновенной отчетливости в ритме и в звуке, по необыкновенной чистоте аккорда, при самых сложных ходах гармонии, он был и пианист весьма замечательный.

Творческая свобода часто прорывалась и в аккомпанементе. Марш в «Virtus antiqua» вдруг, неожиданно, украшался добавочным контрапунктом, расцвечивался несколькими штрихами, мастерски симпровизированными на пользу большей живописности целого. В пении Глинки этот истинно рыцарский романс выходил целою маленькою, законченною в себе оперою, за которую с удовольствием можно было бы отдать десятки опер Пачини, Меркаданте «et consortes» *.

Что Глинка, между тем, не совершенно отделался от итальянского направления вокальной музыки, с тех сторон, которые в ней превосходны,— доказательством служат многие из его произведений в стиле «canto spinato» **.

Несколько реторический романс «Не требуй песен от певца» (К Молли) пленял чисто итальянскою плавностью кантилены, и самая метода пения, в исполнении этого романса Глинкою, сделала бы честь первым светилам итальянской оперной сцены ***.

Точно так и вдохновенный романс «Давно ли роскошно ты розой цвела», кроме поэтического своего смысла, выходил, в пении Глинки, живым воплощением красоты собственно-т е н о р о в о г о звука, апофеозой нежности страстной,— чувственной пленительности, которая должна составлять главное свойство и характер тенора, голоса юношеской влюбленности.

Светлая мажорная мелодия, на слова:

Ярко денница горит

из предыдущих минорных гармоний выпархивала как ракета; но в целом этого романса, в идеально-прекрасном авторском исполнении, господствовала необыкновенная мягкость тона, не допускавшая ни малейшей резкости в антитезах и контрастах света и тени.

В таком же мягком, но еще более *томном* колорите («schmachtend» **** выразились бы немцы) был выдержан, от первой до последней ноты чудно-грациозный романс: «Как сладко с тобою мне быть» (написанный в 1840 году, на слова Рындина). Замечательно, что Глинка, создав на эти слова такую прелесть, был вовсе не доволен текстом, особенно последней строчкой каждой строфы:

При виде тебя.

В разговоре со мной он просто смеялся над этою строчкой, а на мои восторги от музыки и исполнения этого романса прибавил, что ему собственно не следовало бы петь этой кантилены. «Она задумана для особого сорта мягких теноров — t e n o r i d i g r a z i a *****,— к которым я себя не причисляю».

Как все великие исполнители (Лаблаш, Мартынов), Глинка не ставил для себя условных границ между так называемым трагическим ро-

---

* иже с ними (буквально: и соучастники — *франц.).*

** чистое пение *(итал.)*

*** О сходстве с итальянским направлением здесь говорится только со стороны внешней пластичности кантилены и ее исполнения, выработанною вокализациею. Со стороны же самого поворота сочинения, со стороны драматической правды и музыкальной декламации очень многие романсы Глинки,—в том числе и этот «К Молли»,— имеют большую родственность никак не с итальянцами, а со стилем В а г н е р а, во многих местах его «Тангейзера», например, в сцене состязания певцов. Замечательно, что и Глинка, как Вагнер, очень любил придавать аккомпанементу единичного пения волнообразный вид, свойственный звукам арфы, орудия «аккомпанемента» по преимуществу. — *Примечание А. Н. Серова.*

**** в истоме *(нем.)*

***** лирический тенор *(итал.)*

дом или сантиментальным, или комическим. Идеалом его была драматическая правда в музыке, верность идее, которая служит задачею каждого отдельного произведения. Где надобилась страстность, пение Глинки было страстно до пафоса; где чувства, по смыслу пьесы, сдержанны, сосредоточены в самих себе, там и в пении его господствовал кроткий полусвет; где, наконец, задача была комическою, там Глинка являлся и комиком восхитительным, комиком р у с с к и м, т. е. несравненно высшим против комизма в других национальностях.

В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые н е о б х о д и м ы в своей совокупности для истинно изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем разными людьми и делают оттого идеал истинного певца величайшею редкостью, а именно: дар хорошего (по крайней мере довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса; талант к управлению голосом, уменье технически им распоряжаться,— уменье, развитое обдуманностью и наукою, и наконец, в-третьих — высшее, художественное пониманье м у з ы к и, ее духа, средств и целей, до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще.

«Попутная песня» представляла талант Глинки как исполнителя с двух разных сторон. Так и задумана автором для этого контраста:

Дым столбом, кипит, дымится пароход!
Пестрота, разгул, волненье,
Ожиданье, нетерпенье, —

все это быстро, живо, скороговоркой, как в стиле «parlando» * итальянских комических опер (nota e parola **). Потом — вдруг облачко меланхолии, мечтательности:

Нет, тайная дума быстрее летит,
И сердце, мгновенья считая, стучит.

В тексте здесь нет и сотой доли того, что есть в нотах этой грациозно-задумчивой мелодии, а в нотах опять нет и тени того, что было в очаровательном исполнении автором. Он был очень далек от приторносладкой манеры, которую иные певцы, особенно теноры-селадоны, потчуют слушателей, считая леденцовую или паточную приторность единственным способом для музыкального выражения чувств нежных.

Глубокая музыкальность, художественный вкус и верность смыслу в м а л е й ш е м оттенке придавали пению Глинки совершенно особенный характер и в нежно-мелодических местах его прелестных романсов.

П е с н я И л ь и н и ш н ы (из драмы Кукольника «Князь Холмский»):

Ходит ветер у ворот,
У ворот красотку ждет,—

в устах Глинки была образчиком русского юмора в музыке. Господствовало выраженье тонкой плутоватости, вместе с оттенком простоты и добродушия, которое никак не вяжется с тонкостью и лукавством, например, в комизме немецком или французском. Там уже одно из двух: или простота, или лукавство,— а русский юмор как нельзя лучше мирит эти крайности:

---

* говорком (*итал.*)
** ноты и слова (*итал.*)

Дунул ветер, и — Авдей
Полюбился больше ей;
Стоит дунуть в третий раз,
И полюбится — Тарас!

Глинка в слове Авдей, в слове Тарас, с иронической усмешкой, как будто рисовал фигуру и характер этого Авдея, этого Тараса. «Имя» превращалось в личность, в живого человека.

(Чисто русский мотив этой песни превосходно разработан в мастерской увертюре к драме «Холмский», написанной в 1840 году. Во время первого моего знакомства с Глинкой «Холмский» иногда давался на театре, где песню отлично исполняла Гусева; но я тогда решительно ничего не знал об этой музыке, ускользнувшей как-то вообще от внимания публики, и песню узнал только в пении Глинки, не подозревая, что она послужила ему основою для оркестрового здания первостепенной красоты) [13].

Довольно часто Глинка певал одно из произведений своей юности — романс «Победитель», написанный в 1832 году в Милане, на слова Жуковского:

Сто красавиц светлоооких
Председали на турнире.

По рисунку и по выразительности мелодии это вовсе не сильная вещь, но в пении Глинки выходила ярко-колоритною прелестью, во вкусе почти итальянском. Тут Глинка являлся певцом блестящим и исполнял колоратуру так, что и Рубини тогда, а теперь Кальцолари, вряд ли победили бы этого «Победителя». Замечательно, что Глинка никогда в то время не пел ни строки из своей оперы «Жизнь за царя». На вопрос мой об этом, он отвечал: «не по голосу мне, барин, да и надоела».

Из чужой музыки он пел только одну вещь — романс графа Михаила Юрьевича Виельгорского «Любила я»; но пел этот милый романс с таким же увлечением, с такой же страстностью, как самые страстные мелодии в своих романсах.

В последней строфе, на слове «о, незабвенный», он делал вариант, а именно брал мелодию гаммой с верхнего *sol* и доводил этим выразительность до восторга любви, просветленного идеализмом.

В одном из разговоров с Глинкою, где я выражал изумление мое перед таким совершенством исполнения, перед таким увлечением, почти всегда доходящим до апогея, до экстаза,— Глинка мне заметил:

«Это не так трудно, как вы себе воображаете. Один раз когда-нибудь, в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я уловляю все оттенки этого счастливого раза, счастливого — если хотите — «оттиска» или «экземпляра исполнения» и стереотипирую все эти подробности раз навсегда.

Потом уже, каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда, внутренно, я нисколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз снова увлекаться!.. Это было бы невозможным».

Зная через других и из разговоров со мною, что я занимаюсь музыкою много и смотрю на искусство серьезно, Михаил Иванович охотно позволял мне расспрашивать его касательно мнений о том или о другом композиторе. Первый для меня интерес был узнать, как Глинка думал о моих тогдашних любимцах «Фрейшюце» и «Роберте». Ответы Глинки были для меня неожиданны.

О «Фрейшюце» он отозвался лаконически: «Хорошая опера; есть отличные вещи, особенно трио в первом акте».

Восторгаясь во «Фрейшюце» каждою нотой, я был поражен этою довольно холодною и экономическою похвалой.

О Мейербере вообще отзыв Глинки был еще более сжат: «не уважаю шарлатанов».

Тут уж я и не знал, как помирить приговор Глинки с бездною красот, которые созданы Мейербером. Мнение такого артиста, как Глинка, должно же иметь свое основание; спорить нельзя,— а согласиться вполне, все-таки, думал я, невозможно. Дело было все — во времени, в эпохе развития. Т е п е р ь, для меня приговор Глинки о Мейербере вполне справедлив, а мнение о «Фрейшюце» стало понятным, когда я больше узнал, чего именно требовали идеалы Глинки касательно фактуры оперной. В дальнейших беседах, многими годами позже (о чем — в своем месте), взгляд Глинки и на Вебера совершенно для меня разъяснился.

Над Россини, Беллини и Доницетти Глинка часто посмеивался, называя их музыку «ц в е т о ч н о ю», хотя в то время (в 1841 и 1842 гг.) еще не высказывал мне вполне своего глубокого презрения к итальянским оперных дел мастерам. Когда разговор касался Моцарта, Глинка всегда прибавлял «хорош, только куда ж ему до Бетховена!» В недоумении, я спросил один раз: «и в опере?».

— Да,— отвечал Глинка — и в опере. «Фиделио» я не променяю на все оперы Моцарта вместе.

Читатели пусть не забывают, что все эти беседы нимало не имели характера каких-нибудь ученых диспутов или чего-нибудь вообще методического. Это были мимолетные заметки, налету мною ловимые среди живого разговора о том, о сем, потому что каждое слово Глинки, касательно музыки, для меня было неоцененно. В бо́льшие рассуждения об искусстве он не пускался (особенно тогда, на вечерах у Л. и Т.), да и некогда было входить в длинные разглагольствования о предметах, вызывающих на размышление. Время неслось быстро в веселом кружку. Без танцев, запросто, по-семейному, под фортепиано, не обходился ни один вечерок. Глинка, среди молодежи, сам очень любил протанцовать несколько кадрилей и мазурку. С начала вечера, обыкновенно, он жаловался, что не в духе, не в расположении петь и бывал вообще неразговорчив и не весел. Потом, после нескольких кадрилей и нескольких стаканов шампанского в антрактах, делался и разговорчив, и в самом отличном расположении духа; зачастую сам вперед объявлял: «кажется, барин, что сегодня *si* ♭ будет», т. е., что он так чувствует себя в голосе, что возьмет высокое *si* ♭; и иногда, без всяких просьб, сам усаживался за фортепиано и пел часа два, почти без перерывов. Тут — закуска или настоящий ужин, en forme *. После ужина — мазурка, потом, в заключение, опять букетец романсов, pour la bonne bouche **.

В послеужинном репертуаре блистали большею частью: «Не называй ее небесной», «Любила я твои глаза» и «П р о щ а л ь н а я п е с н я» (на слова Кукольника, в числе 12-ти романсов «Прощанье с Петербургом»):

Прощайте, добрые друзья,
Нас жизнь раскинет врассыпную.

В печатном заглавии этой песни красуется посвящение, оригинальное своею обоюдностью или взаимностью:

«Слова посвящены Михайле Ивановичу Г л и н к е; музыку посвящает д р у з ь я м М. Глинка».

---

* как следует *(франц.)*
** на закуску *(франц.)*

И в самом деле, мысль стихов, вероятно, принадлежащая автору музыки, высказывает то настроение духа, в каком Глинка себя чувствовал в обществе Кукольников и К. П. Брюллова. Это как будто pièce d'occasion *, т. е. живое отражение того кружка; самые слова, несмотря на некоторую изысканность и мелодраматический тон (тогда еще модный), заключают в себе много правды. Музыка — в сущности весьма простая декламация, в строгом глюковском стиле, на гармонической основе аккордов, почти не модулирующих, но богатых задержаниями,— выходила в устах Глинки увлекательною речью, проникнутою пафосом, широким и глубоким, как душа художника. Особенно рельефно выступали строки:

А слава, бог когда-то мой!
Возьми назад венец лавровый.
Возьми, из терний он;—долой
Твои почетные оковы:

Другого им слепца обвей!
Вели ему на чуждом пире
Гостям в потеху у дверей
Играть на раскаленной лире...

Глюковские диссонансы в мелодии и ее аккомпанементе звучали тут трагически, наводили ужас!.. И опять трудно было поверить, что та же самая музыка оставалась на последнюю примирительную строфу, что те же трагические аккорды и пламенная, жгучая мелодия повторялись без перемены на кроткие, мирные слова:

Есть неизменная семья!
Мир лучших дум и ощущений!
Кружок ваш, добрые друзья,
Покрытый небом вдохновений.

И той семьи не разлюблю,
На детский сон не променяю!
Ей песнь последнюю пою —
И струны лиры разрываю.

Здесь выражение было мягко, сердечно, до последней строки; только в ней снова прорывался пафос; — Глинка иногда вариантом брал в заключительной каденце высокое *la* и силою драматизма заставлял содрогаться. (Мажорное разрешение этой минорной прощальной песни, хором: «Ты прав, певец, да не совсем», в том кружку, о котором идет речь,— никогда не исполнялось. Глинка сам чувствовал, что, отбрасывая этот мажор, он нимало не отнимает силы от впечатления песни).

Весною 1842 года, в репертуаре исполненных Глинкою пьес, стали чаще и чаще являться номера из оканчиваемой им тогда оперы «Руслан и Людмила».

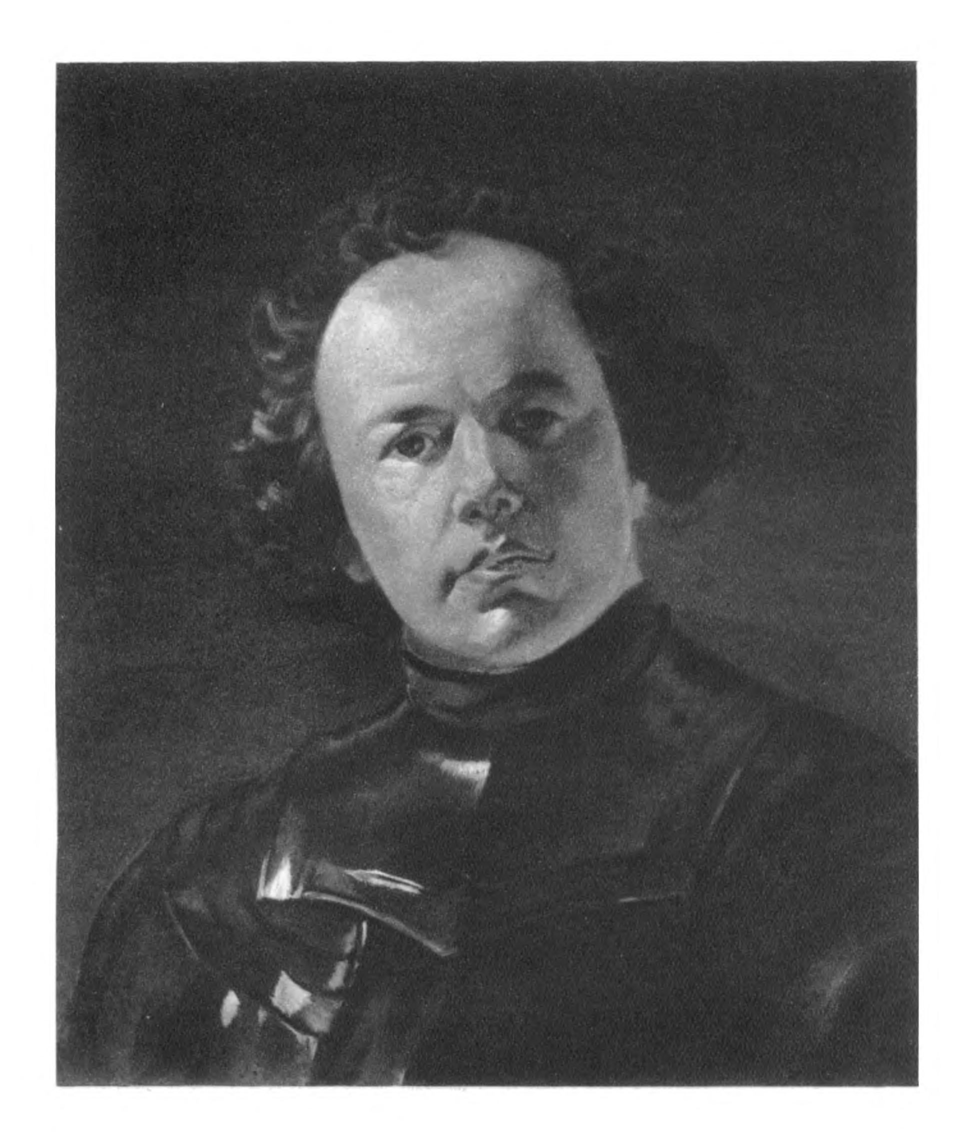
Весь 1842 год прошел для меня в бо́льшем и бо́льшем знакомстве с этими новыми чудесами глинкиной музы. Весною я слушал отрывки из «Руслана» в устах самого автора,— осенью был на пробах этой оперы, зимою на самых ее представлениях. Для меня все это были события первой важности, о которых и сообщу по порядку.

Какие сладостные звуки
Ко мне неслись в тиши —

и так начинается речитатив Гориславы перед ее арией:

Любви роскошная звезда,

* пьеса на случай *(франц.)*



Я. Ф. ЯНЕНКО
С портрета К. П. Брюллова

и эти, в самом деле, «сладостные звуки» ритурнеля (отголосок персидского хора:

Ложится в поле мрак ночной)

были для нас первыми пленительными звуками из оперы «Руслан», о больших приготовлениях к которой уже много поговаривали, в начале 1842 года, в разных петербургских кружках.

На одном вечере у Л., спев несколько романсов, Глинка сказал:

— Теперь я вам спою «т о с к у».

— Какую «тоску»? чью «тоску»? — спросили мы хором, с жадным нетерпением.

— Из моего «Руслана», романс Гориславы.

— Кто же эта Горислава? В поэме Пушкина нет этого имени.

— На афише будет стоять: Г о р и с л а в а, п л е н н и ц а Р а т м и р а. Вот слушайте, вышло, кажется, не дурно.— И он пел, и мы таяли от наслажденья!

После, т. е. в том же году, на театре, и через много лет, в разных концертах, в том числе однажды в исполнении Полиною Виардо, довелось слышать эту арию, и с оркестром, и в пении более или менее близком к совсем хорошему, но — повторю это тысячи раз! — «в общем» впечатление было в о в с е н е т о, как в исполнении этой грациозно-меланхолической и чисто славянской кантилены самим гениальным ее творцом!

Причина понятна: он сам осуществлял свой идеал своим пением, где мастерски владел всеми с р е д с т в а м и в ы р а з и т е л ь н о с т и, д р а м а т и ч е с к о й п р а в д ы,— главной и единственной задачи всякой истинной музыки. В исполнении не-автором, при самых счастливейших условиях, все-таки многое остается не вполне согласным с и д е е ю автора музыки, все-таки выходит разноречие, хоть тонкое, слабое (в редких случаях даже д а р о в и т о г о исполнения), но все-таки р а з н о р е ч и е между задачею и ее воплощением. Какой певец, какая певица могут в п о л н е усвоить себе мысль Глинки? Для этого надобно — безделица!—чтоб в них жила глинкинская—инстинктивная и сознательная— м у з ы к а л ь н о с т ь. В пении самим Глинкою его музыки, задача и ее воплощение, разумеется, с о в п а д а л и, с л и в а л и с ь и выходило — диво! Даже замен бесподобнейших красок очаровательно-цветистой оркестровки бедным, однообразно-бесцветным звуком фортепиано, магического при исполнении Глинкою, не отнимал красоты у музыки, потому что Глинка умел силою своей музыкальности претворять фортепианный аккомпанемент в аккомпанемент оркестра, умел бесконечными оттенками силы, выразительности, свето-тени уравновесить отсутствие колорита. Так, в живописи — рисунок с большой картины, отлично исполненный самим ее творцом, без сомнения, в тысячи раз лучше передаст результатное ее впечатление, нежели не совсем верная и не сильная копия.

Сравнение может показаться парадоксальным, когда дело идет не о к о п и я х, а об исполнении оркестром и певцами оригинальных партитур, для оркестра и певцов написанных; но в такой с т р о ж а й ш е й поверке воплощения с идеалом художника, обыкновенное, дюжинное исполнение в оркестре и на сцене, при не особенно даровитых, не-гениальных капельмейстерах, всегда не больше, как только к о п и я, и притом с л а б а я. Оригинал — на страницах партитуры для тех, конечно, кто умеет таким оригиналом пользоваться.

О тексте и плане оперы «Руслан», в начале 1842 года, мы и понятия не имели, кроме того только, что она пишется на сюжет поэмы Пушкина; оттого относились к исполняемым Глинкою отрывкам из этой опе-

ры совершенно просто, без анализа, с полнейшим доверием к задаче художника. Вопросы о «сценичности» или «несценичности» тогда еще не могли в нас зародиться. Не зная, где и как помещен в будущей опере этот лирический монолог «пленницы Ратмира», мы ее видели в воображении, мы любовались ее душой любящею, женственною, нежно-страстною, любовались характером славянской, русской женственности. В «Антониде» есть на это слабый только намек, а воплощение этого же характера, быть может, более яркое, нежели Горислава, явилось у Глинки позже, в бесподобном романсе «Маргарита».

С изумительным искусством Глинка всегда уловлял тонкую черту, которая отделяет сильно-страстное драматическое «пение» от декламации «говоренной», «рецитируемой».

Так слова Гориславы:

Ревнивый пламень затая,
Не я ль с покорностью внимала,
Когда, для неги в тишине,
Платок... был брошен не ко мне!

Драматическая правда в этом месте допускает так называемый трагический «шопот», почти требует этого эффекта.

Разумеется, он и был в исполнении Глинкою; но глубокая музыкальность артиста не дозволяла ему переступить за черту истинно изящного. «Пение» и в этих словах оставалось «пением», никогда не переходило в декламацию немузыкально произнесенного слова. При всей горячей страстности этого романса, общий его тон, в исполнении Глинкою, был чрезвычайно нежен и томно-грациозен. Болезненная шопеновская тоскливость в повороте мелодии и ее гармонии, с бесчисленными мелкими хроматическими уступами, именно в игре и пении Глинки находила настоящее свое выражение. Деликатность полусвета и полутени — одна из господствующих сторон в красотах глинкиной музыки вообще, и «тоска» Гориславы, в своих мягко женственных изгибах, вышла одним из лучших, самых сердечных его вдохновений. Певал он эту арию с особенною любовью и погружал всех нас в восторг.

Другим капитальным образчиком чудес еще незнакомой для нас оперы была — баллада Финна (без речитатива:

Добро пожаловать, мой сын,

а прямо от ритурнеля широкими аккордами перед словами:

Любезный сын, уж я забыл
Отчизны дальной угрюмый край).

Не передать словами первого впечатления от этой музыки, столько новой в целом складе и во всех подробностях! Слышалось единство мысли, выдержанной с небывалою в музыке настойчивостью; слышались и видоизменения мысли в ее разработке, необыкновенно рельефные, каждое в своей области, так что общее впечатление поневоле выходило чрезвычайно сложным (complexe).

Старик, чухонский колдун, рассказывает повесть своей несчастной любви. Молодым пастухом он страстно влюбился в Наину; холодное сердце надменной красавицы отвергло бедного Финна —

Пастух, я не люблю тебя!

Пастух сделался пиратом; через десять лет принес к ногам Наины груды золота и кораллов. Ответ тот же:

Герой, я не люблю тебя!

С отчаяния Финн погружается в науку чародейства,— делается могучим колдуном; силою заклинаний призывает к себе Наину, и она повинуется. Но, увы! углубясь в таинства природы, Финн не заметил, что прошло сорок лет со времени последнего его свидания с гордою красавицей: теперь перед ним отвратительная старуха! Между тем —

...колдовство
Вполне свершилось, по несчастью.

Старая колдунья влюбилась в старого колдуна и, отверженная им в свою очередь, преследует своим гневом его и всех, кому он благоволит.

Независимо от целости оперы и от сценических условий, просто как сюжет баллады, этот сюжет богатый, увлекательный и вполне музыкальный. Даже некоторая ирония и насмешливость, которой Пушкин закончил этот рассказ, может проскользнуть мимо, если пафос всего сюжета взять со стороны н а и в н о й, доверчивой, вечно-юной души Финна, который именно с этой стороны может возбудить сочувствие и сострадание.

Могучая фантазия Глинки разыгралась здесь на чрезвычайно простом и даже не особенно красивом мотиве одной чухонской песни *. Сокровища науки гармонической, дар к самому свободному контрапункту, всегда осмысленному «объективностью» задачи, дали Глинке возможность создать из этого чухонского, волыночного напева чудеса разработки. Одна и та же основная мелодия изгибается по всем требованиям драматической задачи; высказывает то робкую наивность признания:

Сказал: «Люблю тебя, Наина»,

то первую тоску юноши:

И все мне дико, мрачно стало,
(главная тема в миноре)

то элегические воспоминания старца о былом горе:

Ах! и теперь один, один,
Душой уснув в дверях могилы;

то переходит в мир инструментальный и, не отступая ни на шаг от своего главного контура, взмахами кисти симфонической живописует воинские подвиги смелых рыбаков-пиратов, и музыка звучит металлически, будто стук мечей,— живописует темные дебри Финляндии и таинственных обитателей этой глуши — седые колдуны выступают перед нами, величественные своею фантастическою уродливостью; живописует и страшные чары, и вопль души, горько обманутой в надеждах,— слова:

Ах, витязь! то была Наина!..

Далее симфония разрастается широко при словах:

Увы, мой сын! все колдовство..,

точно будто и магия, и вся природа, равнодушием своим, также зло посмеиваются теперь над бедным Финном, как прежде смеялась над ним бездушная красавица, сгубившая его жизнь... Так изгибается в рисунках своих, в значении своем мелодия, всего из ш е с т и ноток; столько же

---

* Историю этого мотива сообщим впоследствии, отдельным фактиком, из воспоминаний г-жи Виноградской [14], доставленных в редакцию нашего журнала. — *Примечание А. Н. Серова.*

неисчерпаемы сокровища гармонизации, т. е. ходы второстепенных голосов, подпевающих главному.

Главным принципом гармонии в целой балладе, разумеется, часто слышимая и долго протягиваемая основная нота (тоника,— внутреннею педалью), звуки волынки пастуха и, между тем, бесподобно красивый «цемент» для всех аккордов.

Главная, типическая гармонизация финской пастушеской песни звучит кротко, будто издали, уже в маленьком предварительном ритурнельчике, после слов:

В долинах, нам одним известных,
Гонял я стадо сел окрестных.

В двух тактах — целый пасторальный ландшафт!

Те же аккорды, без малейшей перемены в гармонии своей, иначе ритмизированы, и музыка скачет и прыгает при словах:

Веселы игры пастухов.

Далее, одна и та же фраза мелодии расцвечается поминутно новыми гармониями, в глубочайшем согласии с предметною задачею. Хроматический ходик, который в первый раз является под словами:

И равнодушно отвечала,

впоследствии вырастает до грозного трубного призыва (тромбоны в оркестре):

Волшебный вихорь поднял вой.
(упор на каждый слог)

На слова:

И вдруг заплакал, закричал —

кроме голоса, и гармония плачет раздирающими душу диссонансами,— между тем это опять развитие того же хроматизма; на слова:

Я убежал, но гневом вечно
С тех пор преследуя меня —

в аккордах слышатся угрозы злой Наины — опять тот же хроматический ход; в заключительном ритурнеле волыночная нотка господствует над всею массой звуков.

Обдуманность, зрелость форм изумительная, и, между тем, нигде ни следа рефлексии: все органически вытекает, будто само собой, из главной мысли; все живет, дышит...

Разумеется, что подробности, о которых здесь идет речь, не могли мною быть уловлены тогда, при первом знакомстве с этим дивом музыки; но, рассказывая о подробностях, я могу несколько лучше, ближе к делу, передать впечатление от этой баллады, спетой самим Глинкой, нежели общими словами восхваления. Да и хвалить трудно, когда все — совершенство!

Глинка, весною 1842 года, певал эту балладу охотно и довольно часто (она приходилась совершенно по его голосу, а сила декламации никогда не утомляла его), но нам все мало казалось. Нельзя было достаточно вслушаться в эту прелесть, нельзя было вдоволь налюбоваться всеми этими красотами, которые в исполнении автором, конечно, выступали ярче, рельефнее, нежели после, в исполнении на театре, хотя там был оркестр со своими новыми чудесами. Причины объяснены по случаю романса Гориславы. Здесь «идеальное» исполнение еще труд-

нее, потому что формы несравненно сложнее, задачи шире, намерений больше. Если темп, хоть в одной фразе будет взят неверно, если какой-нибудь гобой или кларнет в оркестре не исполнит своей роли как следует в этой в высшей степени объективной музыке, впечатление будет неполно, не то, которого желал автор. А когда он сам пел, разумеется, все, до малейшего оттенка, было то! Баллада не выходила нисколько отрывком из большого целого, отдельною сценою из оперы; напротив, это был цельный, замкнутый в себе мир впечатлений, целый эпос, целая судьба человека, к которому возбуждалось полное сочувствие! Актерским дарованием Глинка обладал, как я уже замечал, в самой высокой степени. С первых звуков:

Любезный сын, уж я забыл...

он превращался в Финна и рассказывал нам повесть любви, как будто это все с ним самим случилось. В строфе:

Ах! и теперь один, один,

Глинка протягивал слово ах долгою ферматой; но это не была ничуть нота, протянутая вокалистом: это был вздох из глубины сердца,— вздох, в котором сосредоточилась вся горькая участь Финна. В голосе Глинки звучали слезы (точно как в «Прощальной песне» на слова: «и струны лиры разрываю» Глинка переменялся в лице, становился бледен от внутреннего волнения). О, если б и на сцене оперной могли почаще являться такие исполнители-художники, совсем, донельзя сливающиеся со своей задачей! Такие, чтобы могли «воплощать» характер, а не «нарочно» «петь свою партию» и «играть свою роль»! Драматизм, выразительность были в Глинке так сильны, что слушать эту музыку как музыку, как звуки, не было ни малейшей возможности. Надо было только «переживать» в своей душе судьбу Финна. Припомните, с этим вместе, сложность, крепость форм самой музыки такого стиля, где одна и та же мелодия беспрерывно перебегает из голоса в аккомпанемент, из аккомпанемента в голос, где бриллианты гармонические и ритмические рассыпаны на каждом шагу, и — судите о силе впечатления!

Жажда услышать превосходнейшее создание Глинки на театре, услышать колоссальную оперу, которая должна будет затмить «Жизнь за царя», разгоралась в нас после каждого раза, что нам удавалось слушать арию Гориславы и балладу Финна. Мы ждали осени и зимы с великим нетерпением.

Между тем, тою же весною 1842 года приехал в Петербург Лист, и его концерты деспотически завладели вниманием и сочувствием всех, кто в Петербурге сколько-нибудь интересовался музыкой.

Глинка был в первом же концерте Листа, где царь виртуозов исполнил увертюру из «Вильгельма Теля», «Erlkönig» и «Ständchen» * Фр. Шуберта, «Фантазию на Дон-Жуана» и «Хроматический галоп».

Не изумляться такому титаническому исполнению, такой неслыханной виртуозности Глинка не мог; но, как после я узнал из разговоров с ним (и еще после, проверил взглядами его на фортепианную игру вообще, и заметками об этом в его автобиографических записках), Глинка не совсем понял Листову гениальность. Лист, в глазах Глинки, был только одним из отличных пианистов, да еще насчет собственно «tou-

* «Лесной царь» и «Серенада» *(нем.)*

ché» * терял значительно, в сравнении с мягкою игрою Гуммеля и Фильда (!).

Нового духотворного начала, которым проникнута каждая нота в аранжировках и в исполнении Листа, Глинка как-то не заметил. Он был воспитан на фортепианной музыке иного свойства, и слишком уважал учителя и приятеля своего, Карла Майера. Совсем отрешиться от былого, чтобы идти навстречу небывалому, Глинка и в творчестве своем позволял себе только под условиями; в подробную критическую оценку знаменитостей он не вдавался и всегда, отчасти по духу противоречия, относился к этим знаменитостям несколько «враждебно».

В эпоху пребывания Листа в Петербурге, Глинка однажды обедал в нашем доме. За столом, где в числе гостей был А. Д. К-в, конечно, много было толков о Листе. Отдавая справедливость силе и беглости его пальцев (!), Глинка не одобрял его идеи играть на фортепиано «оркестровые» сочинения, как например, увертюра «Вильгельма Телля» и симфонии Бетховена. «Ce sont des choses qui exigent des masses. A côté de l'orchestre le piano n'est rien du tout» ** (взгляд не совсем верный, потому что тут дело идет не о реальном количестве звука, не о массах и о колорите, для фортепиано недоступном, а о «концепции» исполнения—Auffassung ***, — которая в Листе превыше всяких похвал и дает ему полное право исполнять на клавишах фортепиано всю существующую музыку. Ясно, что Глинка не с той стороны подходил к делу).

Я спросил мнение Глинки о самой увертюре к «Вильгельму Теллю».

«Это одна из неважных фабрикаций Россини. Переслащенная копия пасторальной симфонии Бетховена. Не люблю и всей оперы. Слишком заметно, что для Парижа написана».

После обеда, Глинка толковал с А. Д. К-вым о предстоящей постановке «Руслана»; просил поскорее распорядиться о колокольчиках, настроенных «гаммой».

«В четвертом акте забавляют барышню Людмилу; между прочим, серебряные и золотые деревья «ведут курант». Он уж написан. Надо непременно колокольчики в тон».

К-в обещал постараться и хвалил Роллеровы декорации.

Прислушиваясь к разговору, я был рад узнать еще что-нибудь о будущей опере. Готовилось нечто великолепное; представляя себе заранее музыку Глинки в ее целом, я опять сожалел, что еще столько месяцев оставалось до предстоящего наслаждения.

Глинка в тот вечер не долго оставался у нас, потому что спешил к графу Михаилу Юрьевичу Виельгорскому, где «Франц Адамыч» (как Глинка, в шутку, называл Листа) должен был играть громадную партитуру «Руслана» и «à livre ouvert»! **** [15].

После мне Глинка рассказывал, что Лист любовался и мелодиями, и фактурой оперы вообще, а особенно понравилась ему «Тоска Гориславы».

Весной и летом 1842 года Глинка жил в Гороховой, между Малою Морскою и Адмиралтейскою площадью, в доме Давыдова. Жил один в маленькой, плохо меблированной квартире, во дворе,— со слугою, Ульяном [16], который был «из музыкантов»: в деревне дяди Глинки играл на контрабасе и в Петербурге иногда переписывал ноты для Михаила Ивановича.

---

* туше (*франц.*)

** Это произведения, которые требуют оркестровой звучности. Фортепиано по сравнению с оркестром ничего собой не представляет (*франц.*)

*** толкование (*нем.*)

**** с листа (*франц.*)

Первый мой визит к Глинке (который сам меня приглашал зайти когда-нибудь побеседовать) был неудачен.

Вхожу, в передней сидит Ульян, с своей оригинальной, добродушно-угрюмой физиономией, и на маленьком столике, у растворенного окна, что-то пишет.

В соседней комнате прыгают и чирикают птицы за большой сеткой перед окном (Михаил Иванович страстно любил птичью породу и часто заводил у себя целые птичники).

— Дома Михаил Иванович?

— Никак нет-с,— отвечал Ульян, вставая из-за своих занятий.— Только что вышли погулять.

— Что, он очень занят теперь своей оперой?

— Нет-с, не так, чтобы очень. У нас почти все уж готово. Теперь вот только танцы пишем.

В другой раз Глинка был дома: спал в халате, на диване.

— А, милый барин (протирая глаза), здравствуйте! Я все недомогаю,— сказал он. (Жалобы на нездоровье и постоянные медицинские бюллетени о всех подробностях физического житья-бытья были постоянной темою разговоров Глинки, как вступление, «entrée en matière» *, прежде нежели он увлечется чем-нибудь). «Счастье человека, как вам известно, зависит прежде всего прочего от расположения твердых и мягких частей в его организме».

Вскоре, однако, из области физиологии и гигиены разговор съехал на музыку, на приготовляемую оперу.

— Устаю я, барин, от разных хлопот. А еще, заметьте, не было ни одной пробы с оркестром. Впрочем, оркестр у нас лихой. На него вся моя главная надежда.

— Я слышал стороной, что у вас, в этой опере, кроме того, с чем вы нас сами познакомили, бездна новостей «гармонических», вещей совсем небывалых.

— Есть кое-что. Есть, например, гамма из шести целых тонов. Она очень дика в эффекте и служит у меня везде, где является Черномор. Да и вообще стараюсь даже бывалые эффекты привести не так, как у других, совсем по-инаковому. Есть у меня буря, только вовсе не так, как в «Barbiere» **, в «Телле» и других разных операх; будет вой ветра, как в русской печной трубе.

Вскоре Глинка собрался гулять (это было на святой, теплый, чисто летний день), оделся в сюртук, надел пальто, низенькую шляпу с очень широкими полями и пригласил меня с собою.

Мы ходили с полчаса по Адмиралтейскому бульвару. В толпе народа попадалась, разумеется, бездна знакомых Михаилу Ивановичу. Он очень вежливо, но все очень серьезно, раскланивался.

Встретился и певец Леонов. Поговорив с ним минут пять о предстоящих спевках, по уходе Леонова, Глинка заметил мне: «Вот, барин, ему не слишком-то легко дается роль Финна. Прошел с ним балладу до сотни раз, а все еще слов не помнит».

— Не у всех же, Михаил Иванович, как у вас, память «à toute épreuve» ***.

Летом в Петербурге все по дачам, и я не видался с Глинкою.

Увиделся уже в конце августа опять в доме Л.

---

* приступить к сути дела (*франц.*)

** «Цирюльник» (т. е. «Севильский цирюльник» Россини).

*** необыкновенная (*франц.*)

Глинка сам заговорил о своих работах, которыми все это время был занят. «На прошлой неделе, барин, кончил я увертюру к «Руслану». Такой темп взял, что летит на всех парусах; «presto» веселое, как увертюра в моцартовом «Фигаро», и тоже в D-dur. Только, разумеется, характер другой, русский. Начинается и оканчивается кулаком; а в середине «беды» для виолончелей — кантабиле на самых высоких нотах. В разработке «злобы», кажется, не мало; «останетесь довольны»!

Прошел сентябрь, октябрь,— настали большие пробы новой оперы на сцене, с оркестром.

На одной из таковых мне удалось быть. (Теперь, в таком казусе, как новое произведение Глинки, я не пропустил бы ни одной репетиции, но тогда... опасался надоедать Глинке своими просьбами, а не через него не имел ни малейшего доступа к внутреннему театральному хозяйству.)

Для человека, горячо любящего искусство, «первые пробы» нового, еще никому не известного, сценического произведения имеют крайнюю привлекательность.

Темная зала, лампы только на сцене и в оркестре; кое-где, в растворенную дверь из коридора пробивается голубой луч дневного света; слушателей никого, кроме приближенных к театру и самих «деятелей» в пьесе. По сцене они расхаживают в пальто, в шинелях, в салопах, со шляпами на голове. Занавес постоянно поднят. Идет какой-нибудь монолог, а между тем на сцене толпится народу человек пятьдесят: тут и режиссер, и группа хористов, и декоратор, и машинист,— все вместе и каждый в отдельности хлопочут по своему делу, как на улице, нисколько не стесняясь, что в это время идет самая пьеса. Не зная пьесы, сначала и не различишь, кто действующий, кто недействующий... Но в этом есть какая-то приятная таинственность (если вы, повторяю, с любовью относитесь к будущему представлению). Драматическое создание является перед вами в тусклых очертаниях, будто рождается из хаоса; вы, воображением, отстраняете все, что в настоящую минуту мешает впечатлению; фантазия ваша прибавляет декорации, которые еще не поставлены; костюмы, которые еще не надеты; вы сочетаете все это со звуками, которые уже слышите, и вживаетесь в идею произведения, достраиваете мысленно его целость; иногда, может быть, оно не совсем схоже с тем, что будет на сцене, во время самого спектакля!

На пробе, где мне случилось быть, «репетовали» первые три акта «Руслана». Начали без увертюры, прямо с интродукции. Впечатление этих хоров, песни Баяна (т. е. первых куплетов «Оденется с зарею»; вторая песня Баяна — элегия в честь Пушкина, и тогда уже была отменена автором, как невозможная для сцены[17]), реплик Людмилы к Руслана, Фарлафа и Ратмира было на меня поразительно. Песня Баяна, где в оркестровке славянские гусли, а в мелодии и гармонии какое-то весеннее обаяние и чарующая прелесть переливов радуги,— оставила во мне с этой репетиции более глубокое впечатление, нежели во все последующее время. Пел молодой Бантышев, родственник знаменитого московского тенора, чистым свеженьким голосом, которого юность была чрезвычайно кстати для этой чарующей музыки[18]. Большая ария Людмилы (М. М. Степанова) «Грустно мне, родитель дорогой» не могла произвести яркого впечатления, но красоты оркестровки и тут пленительны. Хор мамушек, хор к Лелю открывают горизонты для «русской» музыки еще более широкие, нежели вся музыка в «Жизни за царя».

Удар грома — и начинается бесподобное, таинственное «adagio» каноном: «Какое чудное мгновенье».

Все это чудеса по красоте звуков; хотя первый финал с первого раза не мог оставить ничего, кроме смутного впечатления, все первое действие оперы показалось мне именно тою, идеально-совершенною оперой, тем волшебным, неведомым еще миром, и притом еще миром звуков славянских, которого мы все имели право ожидать от второго оперного произведения Глинки после такой оперы, как «Жизнь за царя».

Новые чудеса во втором акте! Симфонический антракт, где мелькают какие-то неприязненные звуки, точно фантасмагория страшилищ и привидений.

Потом, тотчас, баллада Финна, столько уже мне знакомая! Леонов, не совсем здоровый, пел меньше чем в полголоса. Оркестр приковал к себе все мое внимание (дирижировал Альбрехт). Подробности оркестровки, несмотря на то, что я помнил балладу как нельзя лучше, сделали из нее опять совсем новую для меня музыку! Что за чудная калейдоскопическая игра в этой оркестровке! Каким, между тем, единством проникнут каждый звук! Восторг мой не имел пределов.

Возле меня, в креслах, сидел сам творец этой музыки и, по обыкновению своему, когда не сам играл или пел, порядочно мешал слушать, потому что все разговаривал со мной же. Рассказал, между прочим, что на-днях, за болезнью Леонова, сам должен был спеть на сцене всю балладу, чтобы оркестр мог сыграться. Теперь оркестр под опытною рукою Альбрехта шел уже отлично.

Прелестный дуэтик между Финном и Русланом имеет разве тот недостаток, что очень короток. Так жаль, что скоро оканчивается.

В сцене Фарлафа и Наины был очень забавен старик Този своим итальянским коверканием русского произношения:

Страшнайа старьюшка зачэм идьёт сюда?

Это немножко отвлекало внимание от музыкальных красот этой сцены, столько в своем комизме оригинальной и широко задуманной. В рондо Фарлафа голоса Този не было слышно вовсе, но в оркестре опять — целая симфония! Какая жизнь, какая хвастливость кипит во всех этих звуках!

Ариею Руслана О. А. Петров был не совсем доволен,— о чем при мне говорил с Глинкою,— и оттого пел ее вяло и неохотно. В речитативе «О поле, поле» с его чудесным вступлением, и в анданте «Времен от вечной темноты» много превосходного, как мне и на первый раз показалось; аллегро не столько вдохновенно; но мелодия «О Людмила, Лель сулил мне радость», новизною своего поворота, какою-то особенною свежестью, оставила во мне глубокое впечатление.

Сцену Руслана с головой исполина без декораций было невозможно понять. Я ничего и не понял. Хористы собрались кучей посреди сцены и пели унисонные ноты весьма не в лад.

В оркестре опять чудеса. Вот где и те завывания русской бури, о чем мне говорил автор.

Рассказ головы: «Нас было двое» почему-то в тот раз не пробовали.

Разрывочность сцен во 2-м акте делала впечатление во мне каким-то смутным, но с полным доверием к обдуманности оперы, созданной таким артистом, как Глинка, я все эти недостатки приписывал условиям пробы без декораций и костюмов. Целое, по моим ожиданиям, должно было быть идеально-прекрасным.

К 3-му акту Глинка пошел на сцену и во время «Персидского хора» расхаживал между поющими, стараясь пояснить им тонкость и деликатность звука, необходимые для исполнения этого номера.

Надо заметить, что на этой репетиции первые строфы этого номера пелись не хором, а тремя избранными корифейками. Эффект их красивых голосов выходил прелестен. (Не знаю почему, после, Глинка отступился от этой хорошей мысли.) Пленительная оркестровка этого женского хора обворожила меня с первых звуков.

Гориславу пела г-жа Лилеева, тогда еще дебютантка; свеженький, чистый и верный ее голос представил арию «тоски» в новом для меня свете, со стороны женственного «тембра», к чему присоединились прелести в оркестре; но, разумеется, что касается смысла, впечатление вышло мало похожим на то очарованье, которое производила эта ария в пении самого Глинки.

А. Я. Петрова на репетицию явилась с подвязанной щекой и, страдая простудой, почти вовсе не пела своей большой арии, только давала реплику оркестру. Зато в оркестр можно было вслушиваться вдоволь. Мягкие, упоительные звуки английского рожка и вообще духовых инструментов в этой арии производят всегда эффект истинно волшебный.

Танцев в тот раз еще не репетовали.

Финал 3-го акта шел еще слишком нетвердо и разрывочно; нельзя было схватить общего течения мыслей и красоты обработки.

Познакомившись таким образом с бо́льшею половиною оперы, с чудесами ее оркестровки, и, в идеале своем, устраняя несовершенство и неполноту впечатлений, необходимо связанных с первыми репетициями такого сложного произведения, я от оперы, в ее целом, еще больше против прежнего, ожидал самых высших поэтических наслаждений.

Настало, наконец, 27-е ноября 1842 года.

«Настал давно желанный миг»! день первого представления «Руслана» в Большом театре.

Интерес в публике был возбужден в весьма сильной степени. Билеты можно было достать с великим трудом, и не иначе как за несколько дней.

Между тем, первому представлению встретилась сильная помеха в болезни А. Я. Петровой, для которой собственно Глинка дал столько важное участие в опере Ратмиру, и поручил этой партии 8 нумеров!

За болезнью главного контральта, эта партия была поручена молодой дебютантке из воспитанниц театральной школы, Анфисе Петровой. Она, разумеется, едва справилась с м а т е р и а л ь н ы м разучиванием н о т своей огромной партии и, несмотря на красивейший контральтовый голос, была в Ратмире слаба до жалости, следовательно, чуть ли не половина эффекта оперы, в первое представление, была утрачена.

Первый акт прошел отлично и с успехом. Аплодисментов было много. Во втором — уже баллада не понравилась; в пении на сцене вышла, против моего ожидания, бледною и в общем — длинною, будто растянутою.

Сцена Фарлафа забавила только кривляньем и уморительным произношением старика Този. В арии Руслана понравилось только анданте.

Сцена головы окончательно расхолодила публику. Чудище для глаз показалось каким-то уродливым чудищем и по музыке.

Можно ли было поручить «хору» в унисон длинный, предлинный р а с с к а з, спеть целую балладу (?!)

Нас было двое,
Брат мой и я.

Ясно, что эта псалмодия, белыми нотами и четвертями, могла только нагнать тоску на слушателей, и действительно ее нагнала.

Разрывочность, бессвязность акта и скучнейшая, неуклюжая сцена с головой (которая, во всем своем протяжении, всего однажды и была исполнена) не выкупились отдельными красотами, тем менее, что и красоты были, бо́льшею частью, слишком тонкого свойства для публики, слушающей все это в первый раз.

Третий акт не мог поправить неудачного впечатления от второго акта. В третьем — на первом плане Ратмир, осуществленный на этот раз кисленькою фигуркою и детски-невыработанным голосом Анфисы Петровой.

Балет этого акта ни музыкою, ни танцами не особенно привлекателен.

Финал чрезвычайно неловок для сцены и вышел в общем необыкновенно смутен и слаб.

Публика, при лучшем расположении в пользу Глинки и его новой оперы, не могла быть довольна и — потеряла доверие к красотам оперы.

В четвертом действии, при невыгодном общем настроении, большая ария Людмилы (Степанова) показалась только утомительною со всеми претензиями серебряных деревьев, ведущих «курант», с соло для скрипки и с прелестно-фантастическими, но чересчур малосценическими эпизодами хорика наяд и хора цветов.

Только при бесподобном марше Черномора и при следующих за ним танцах, где в «Лезгинке» восхитила всех Андреянова, публика оживилась и опять много аплодировала; но невыгодность общего впечатления не поправилась, чему содействовала неловкость плана и решительное отсутствие интереса в последнем действии. Можно сказать прямо, что в первое представление опера положительно упала. Глинку вызывали только из вежливости, в память за его первую оперу. Все разошлись по домам точно в одурении каком-то после тяжелого сна.

Даже и лица, уже знакомые со многими частями оперы, в том числе пишущий эти строки, не могли не найти, что «Руслан» в своем целом, для сцены положительно не годится*.

Грустно было так разочароваться среди великолепнейших ожиданий, но делать нечего. Факт сам за себя говорил.

Дело несколько поправилось при последующих представлениях, как это всегда случается с произведениями сложными, требующими долгого вникания в свои красоты. Но ясно, что Глинка не мог не быть сильно уязвлен неуспехом своей колоссальной партитуры [19].

Чувствуя живейшую симпатию к такому художнику, я не жаждал увидеться с ним после первых представлений новой оперы, и несколько боялся этой встречи. Мне бы хотелось о многом переговорить с Михаилом Ивановичем, но, зная его бесконечную раздражительность, я и опасался очень, чтобы как-нибудь неосторожно не задеть его душевных ран в этом случае. Зная Глинку и его характер, можно было положительно ожидать, что неуспех «Руслана» сделает в нем самом переворот, для судеб русского искусства невыгодный: оно так и вышло.

В дальнейших представлениях новой оперы, в партии Ратмира чередовались две Петровы (Анна Яковлевна и Анфиса), а в партии Руслана — О. А. Петров и нарочно для этой партии подготовленный самим Глинкою певец из Украйны, С. С. Артемовский. А. Я. Петрова, пови-

* Подробным эстетическим доводам слабости «Руслана», как сценически-музыкального произведения, в этих статьях не место. Полная оценка обеих опер Глинки составит одну из главнейших задач нашего журнала. — *Примечание А. Н. Серова.*

нуясь всем тончайшим намерениям композитора и личным его указаниям, разумеется, создала роль Ратмира художественно и была превосходна в каждом номере, в общем и во всех подробностях. Глубоко симпатический контральт ее производил восхитительное впечатление в арии третьего акта: «И жар и зной сменила ночи тень», и в несравненном романсе последнего действия: «Она мне жизнь, она мне радость» — одном из высших вдохновений Глинки. Но, кроме отсутствия всякого сценического интереса, драматической жизни, самый стиль этой музыки, за исключением немногих внешне эффектных мест (например, аллегро: «Чудный сон живой любви» в темпе в а л ь с а), был слишком тонкого свойства для публики, которая и в опере «Жизнь за царя» восхищалась только тем, что идет из души в душу, но вместе, со стороны внешней формы, поближе к складу концертного пения (трио 1-го акта, дуэт Вани и Сусанина, а р и я Сусанина, с о л о Вани в последнем терцете). Красоты сочетаний голоса с инструментовкой, прелести и новизны гармонии — ускользали от публики, которая искала в новой опере исключительно простой общедоступной мелодичности и, не находя ее, прямо упрекала Глинку за о т с у т с т в и е (!) мелодий.

Во время andante первой арии Ратмира, где голос дивно чередуется с английским рожком (которого партия, в свою очередь, высоко-художественно исполнялась знаменитым гобоистом Бродом), мне случилось однажды слышать такое мнение одного из самых ярых «меломанов»: «Жаль, право, бедную Петрову! Надо же иметь безвкусие заставить таким чудесным голосом петь какие-то ф у г и (sic!), где и смыслу доискаться нельзя,— где нет ни одной фразы, похожей на пение! Тот ли это Глинка, который написал: «Ах, не мне бедному»? Видно, уж выдохся совсем после одной оперы»!

И так думал не один этот меломан, а очень, очень многие.

При исполнении С. С. Артемовским партия Руслана, которой О. А. Петров мало симпатизировал, вышла во многом эффектнее, т. е., собственно говоря, весь интерес партии, для певца и для публики, сосредоточивается тут в о д н о й арии — «О, поле, поле», и ее Артемовский пел блистательно, хотя и голос его (богатый от природы), и манера петь еще значительно нуждались в обработке.

Одною из главных приманок для публики в этой опере были — пышные, затейливые декорации и восточные танцы в 4-м действии, где Андреянова, в лезгинке, постоянно производила «фурор». В партии Людмилы со Степановою чередовалась Семенова, тогда только что вышедшая из театрального училища. Пела она партию Людмилы весьма исправно; неэффектность партии зависела уже не от нее.

Я слушал оперу раз восемь кряду, всегда находил в ней чудеса м у з ы к а л ь н ы е и вместе — необыкновенное «отсутствие всякого присутствия» в плане, в складе целого самой оперы. Я не мог представить себе, каким образом Глинка, художник столько умный и образованный, мог до такой и з у м и т е л ь н о й степени пойти наперекор всем, самым общеизвестным требованиям сценического интереса; мог до такой степени уйти в с т о р о н у от пушкинской мысли в поэме «Руслан и Людмила», где вся прелесть—в а р и о с т о в с к о й л е г к о с т и, шаловливости целого поворота; мог до такой степени неудачно выбрать в сцены оперы именно то, что совсем н е д л я театра (например, балладу Финна), и выпустить именно то, что совсем д л я театра (например, сцену княжны Людмилы с шапочкой Черномора, соперничество Руслана с Рогдаем и многое другое).

Невозможно для меня казалось не согласиться с мнением тех, которые находили, что если и нарочно сочинять для театра скучную нескла-

дицу, то вряд ли сочинится что-нибудь неуклюжее либретто в «Руслане». Если нет ни малейшего действия, ни занимательности в пьесе, ни тени чего-нибудь похожего на драму и на характеры, к чему же тогда и все музыкальные красоты? *.

В течение зимы 1842—1843 года я несколько раз опять проводил целые вечера с Глинкою в доме Л. и Т.

Там бывали часто очень протежируемые Глинкою певцы, тенор Михайлов и баритон Артемовский, тогда только что приехавшие из Италии, где изучали вокальное искусство, а потом с успехом дебютировали на русской сцене (в «Лючии» Доницетти).

В числе гостей бывал, приехавший тогда из Варшавы, отличный музыкант, В. М. Кажинский. Он играл наизусть множество мазурок Шопена, которые Глинка слушал всегда с особенным удовольствием и много беседовал с Кажинским о композиторах разных школ, о своем «Руслане» и о проектах еще одной оперы совсем в «и н а к о в о м» вкусе [20].

Сам Глинка опять много пел из своего обычного репертуара; часто также аккомпанировал Артемовскому (всегда без нот) в арии Руслана и в застольной песне (Brindisi) «Лукреция Борджиа» (написанной для контральта): «Il segreto per esser felice» **.

В разговорах можно было заметить, что Глинка все это время был очень не в духе, пасмурен, даже мрачен. Неуспех «Руслана» лежал на душе его тяжелым гнетом. О публике он отзывался вообще с досадой; между тем иногда прорывались у него откровенные минуты, где он сам сильно порицал своего «Руслана». Однажды он мне сказал прямо: «Да что тут долго рассуждать: comme pièce de théâtre, comme opéra enfin, c'est un oeuvre totalement manquée (Как театральная пьеса, «как опера», наконец,— это произведение не удалось вовсе)». Но.., если б кто, полагаясь на такую откровенность, стал бы при самом Глинке развивать всю картину н е д о с т а т к о в в «Руслане», то сейчас бы встретил в Глинке сильнейшее противоречие. Опираясь на идеи самые парадоксальные, Глинка принялся бы разными софизмами доказывать, что опера именно и должна т а к о ю быть и что вся вина только в публике, которая не доросла до настоящего понимания и сама не знает чего хочет [21].

Мне случилось как-то высказать, что голова великана производит только странный, и ничуть не красивый эффект. Глинка, спокойно до этой минуты разговаривавший, вдруг вскочил с своего места, стал ходить по комнате и бросил несколько реплик в таком роде: «Ну нет, барин, многие, напротив, находят, что это одна из самых оригинальных моих мыслей»; потом, вскоре, отдалился от нашей общей беседы, пошел балагурить с дамами и во весь вечер избегал разговоров об опере. Раздражительностью он всегда напоминал растение «Mimosa sensitiva» ***.

Но все-таки он не мог не сознавать, что, сочиняя «Руслана», сделал цепь промахов, и чем глубже сознавал это, тем более раздражался против всех на свете.

---

* В доказательство, что этот взгляд в то же время, т. е. с самых первых представлений, во мне установился, в виде самого горького «разочарования» моего насчет этой оперы, от которой «in spe» [«в надежде» — *лат.*] я был в полнейшем восторге, служит мое письмо, весною 1843 года к моему товарищу по училищу Е. И. Б-скому. Оно, почему-то, осталось неотправленным по назначению и недавно попалось мне под руки. Все, что здесь я сообщаю из суждений моих, заимствовано из письма почти буквально. Там же есть и замечательный отзыв самого Глинки о «Руслане» в одном из разговоров со мною. — *Примечание А. Н. Серова.*

** «Тайна быть счастливым», застольная песня из оперы Доницетти «Лукреция Борджиа».

*** Чувствительная мимоза *(лат.)*

Любил он также сваливать вины этой оперы на постановку. Жаловался, что все сделали навыворот против того, как он желал.

«Где я хотел декорацию простую, там сделали пышную; где я хотел — например в четвертом действии — причуд самых роскошно-фантастических и, разумеется, согретых южным колоритом, южною страстностью, там меня угостили декорациею, фантастическою правда, но от которой веет скукой и холодом. В конце оперы, во время финала, я желал, чтобы был показан ряд живых картин, для характеристики разных местностей России. Мне сказали, что это невозможно, что и без того уже постановка бог знает что стоит».

Глинка не хотел (или не мог) сам дойти до убеждения, что никакая в свете роскошь постановки и никакая в свете фантазия декоратора не спасет произведения ложно задуманного, страдающего отсутствием основной мысли.

Ряд желаемых Глинкою в конце «Руслана» живых картин (!) вроде «иллюстраций» России, с этнографической ее стороны (!), доказал бы только окончательно, что наш великий композитор отклонился совершенно в сторону от настоящей цели всякой оперы, от настоящего дела музыки, от выражения звуками движений души человеческой.

Виртуозничанья разными средствами и силами композиторскими, в том числе и местным колоритом, в «Руслане» очень довольно и без «косморамы» в конце оперы; но все это делу нисколько не пособляет.

В одном разговоре со мной, в начале 1843 года, Глинка упомянул, что приятель его, некто Улыбышев, нижегородский помещик, издал в свет и прислал ему в подарок книгу на французском языке, в 3-х томах, «Жизнь Моцарта», где помещены и большие разборы «Фигаро», «Дон Жуана», «Реквиема». Я расспросил, кто же такой этот Улыбышев?

«Аматер-скрипач, порядочно играл в квартетах. Хороший знаток музыки вообще, писал музыкальные критики в «Journal de St. Petersbourg» и за то пожалован в почетные члены здешнего филармонического общества».

— Как же вы, Михаил Иванович, не член этого общества? Кажется, вы побольше сделали для искусства, чем г. Улыбышев?

— Что им во мне! Он богатый человек и притом генерал, служил по дипломатической части, а я ведь только коллежский ассессор [22], иногда так и хочу подписаться «Майор Глинка». Вы, барин, между прочим, книгу-то Улыбышева прочтите. Он малый не глупый, да от скуки, у себя в Нижнем, может быть, что-нибудь и порядочное настрочил. Меня только многотомность пугает. Уж слишком, я думаю, разболтался в целых-то трех книгах.

Весной 1843 года в Петербург приехал Рубини, давший несколько концертов и несколько спектаклей итальянских в соединении с труппой, наскоро составленной из певцов русских (Петров, Петрова, Степанова, Семенова) и немецких (Ферзинг, г-жа Нейрейтер).

Громадная европейская слава предшествовала знаменитому тенору и, разумеется, много было о нем толков во всех слоях петербургского общества. Глинка и над «Иваном Ивановичем» Рубини подтрунивал, как изредка подшучивал и над Листом.

«Иные находят, что Рубини — «Юпитер олимпийский» в искусстве пения; для меня он по большей части карикатурен — именно в том, от чего все в восторг приходят». Так говорил Глинка несколько раз мне, и при мне, и тем более напирал на такой оригинальный приговор, чем больше замечал, что из его уст ждут какого-нибудь приговора.

Тут же кстати возвратился в Петербург и Лист, и в некоторых концертах сам аккомпанировал Рубини. Для Михаила Ивановича все это

являлось больше с забавной стороны, особенно по тогдашнему его ироническому и сильно озлобленному настроению духа.

Самолюбие Глинки было, однако, сильно польщено, когда Лист, в одном из своих концертов, сыграл свою мастерскую транскрипцию «Марша Черномора» и фантазию Фольвейлера на «Лезгинку».

Летом, того же года, мне случилось поехать в Нижний-Новгород.

Глинка, узнав об этом, дал мне рекомендательное, очень лестное для меня письмо к А. Д. Улыбышеву и порученье отвезти ему, в Нижний, полный экземпляр оркестровой партитуры оперы «Жизнь за царя». Все это я исполнил в точности (хотя, впоследствии, Глинка смеялся над моею недогадливостью: «преспокойно бы, барин, могли бы оставить партитуру себе, вместо Улыбышева. Я нисколько бы и не претендовал»).

Даря Улыбышеву партитуру, Глинка имел в виду (о чем и в письме к нему упоминал), чтобы русский музыкальный критик, написавший книгу о жизни и творениях Моцарта, удостоил большого, подробного разбора и оперу русского музыканта.

Если б Глинка прочел трехтомное сочинение Улыбышева, то из одного весьма нелестного отзыва о «Жизни за царя», по случаю народности в оперной музыке («Nouvelle biographie de Mozart» *), увидел бы уже, что от г. Улыбышева, в его смешении вкусов «французского с нижегородским», не дождаться сколько-нибудь дельного взгляда на оперы русские такого стиля, который был создан Глинкою.

А я, хоть и приобрел книгу Улыбышева тотчас после того, что Глинка рекомендовал мне ее, хотя и прочел ее с увлечением и изучал внимательно, но в то время не мог еще видеть, во всей ясности, «кривизны» взглядов Улыбышева в отношении Глинки, да если б и видел, не посмел бы «в то время» ратовать против всего этого, хотя бы в пользу самого Глинки,— так как видел, что и для Глинки Улыбышев был все-таки чем-то вроде «авторитета» [23].

Возвращаясь из Нижнего (где гостил две недели в доме Улыбышева), проездом через Москву, я слушал там «Жизнь за царя» в весьма жалком исполнении и при совершенном недочете чего-нибудь похожего на понимание или на сочувствие со стороны публики [24].

При свидании с Глинкой, после этой поездки, я рассказывал ему об этом неутешительном «status quo» ** первой его оперы в столице белокаменной.

«Что ж делать!» — заметил Глинка.— «Они отстали от нас по музыкальным делам лет на пятьдесят, если не больше. Невозможно ничего от них требовать».

В тот же раз Глинка спел мне (это было у него в квартире) только что написанный им романс «Люблю тебя, милая роза». Я восхитился грациозностью этой простенькой мелодии.

«А между тем тут есть, барин, и злоба. Мне хотелось доказать возможность свободного употребления аккорда увеличенной квинты. По моему мнению, хорошо, чтобы каждая вещица, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки».

В зиму 1843—1844 г. в партии Финна дебютировал Михайлов; в партиях Антониды в «Жизни за царя» и Людмилы явилась замечательная певица Соловьева (родом француженка и по настоящей своей фамилии — Verteuil). Глинка был весьма доволен ее пением, особенно в Ан-

* Новая биография Моцарта *(франц.)*
** существующее положение *(лат.)*

тониде, где она рельефно оттенила многие подробности, до того времени проходившие незаметно [25].

Обо всем этом, равно как и о начавшихся итальянских спектаклях с тройственным созвездием знаменитостей: «Рубини, Тамбурини и Виардо», мне часто доводилось беседовать с Михаилом Ивановичем опять на вечеринках у Л. и Т.

К парадоксальности мнений Глинки невозможно было привыкнуть. Он постоянно удивлял неожиданностью своего взгляда.

Например, сильно порицая Рубини за аффектацию в исполнении арии Дон-Оттавио в моцартовом «Дон-Жуане» (в этом порицании было много чрезвычайно верного), Глинка несколько раз повторял, что во всей опере, как ее давали тогда итальянцы, были только два порядочных исполнителя: Виардо (Церлина) и Артемовский (Мазетто).

Иногда Глинка доходил до прежней веселости и игривости, до прежнего чисто артистического расположения духа.

Певал опять многие романсы свои с большим увлечением и прибавил к своему репертуару новую прелесть: мазурку на слова Мицкевича «К ней»:

Когда в час веселый.

Напечатан этот романс в тоне *sol;* Глинка, по требованиям своего голоса, пел его на полтора тона выше — в *si* ♭.

Одушевление, пылкая декламация при словах: «Но глазки сверкнули живее кристаллов», артистическая законченность всего романса в его «донельзя влюбленном» выражении, были поразительны, хотя автор считал эту музыку — безделушкою, шалостью, написанною в полчаса.

Иногда Глинка дозволял нам заглянуть в сокровище его импровизаторского таланта. Задумав сыграть «кадрильчик» для танцев, он увлекался своею фантазиею, импровизировал нам целые балеты, во время которых, разумеется, все переставали танцовать, и обступали фортепиано тесною толпою, боясь проронить хоть один звук из целой цепи самых красивых, самых свободно-художественных узоров балетной музыки. Для этого рода музыкальности в таланте Глинки были неисчерпаемые родники вдохновения. Он бы мог написать музыку для балета в совершенстве небывалом, неслыханном (чему, кроме блестящих танцев в его операх, после свидетельствовали и его «Хота» и его «Камаринская»).

Весною 1844 года Глинка с нами простился. Уехал в страну, которая уже несколько лет манила его своею оригинальностью,— в Испанию [26].

Увидеться с Глинкою после этого мне довелось не скоро, а именно через пять лет, весною 1849 года.

С 1845 по 1848 год я состоял на службе в Крыму: в конце 48-го года и в начале 49 — в Пскове.

В провинции и в Петербурге, летом 48 г., я очень мало слышал о Глинке и его житье-бытье за границей. По газетам видно было, что в Париже, при деятельном участии Берлиоза, Глинка с некоторым успехом давал концерты из своей музыки (отрывки из опер и две фантазии на испанские темы[27].

В конце 1848 года Глинка возвратился в Петербург, не прямо из чужих краев, а из своего поместья в Смоленской губернии, где провел несколько месяцев [28]. Приехал вместе с одним испанцем, с которым познакомился и очень сдружился во время вояжа.

Об этом я слышал еще в Пскове, и когда, в январе 1849 года, мне случилось, на некоторое время, побывать в Петербурге, я поторопился возобновить мое знакомство с Михаилом Ивановичем. Он жил тогда в квартире своего родственника Фл. [29], в училище глухонемых, близ Крас-



В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ного моста. Принял меня Глинка весьма радушно; был заметно доволен случаем поболтать со мною о том и о сем; тотчас представил мне своего собеседника и неразлучного спутника в последнее время, испанца дон-Педро, ростом такого же маленького, как сам Глинка, но очень худенького, субтильного, с довольно красивым, только чересчур спокойным, флегматическим и, отчасти, будто попугаичьим лицом.

Глинка много говорил о своей жизни в Париже и в Испании. От Испании он был в восторге (хотя, как я после узнал, спешил уехать оттуда, где ему все уж успело наскучить — такой уж был непоседа).

Рассказывал, что написал две большие вещи: одну русскую («Камаринскую»), другую испанскую («Хоту»), да намерен переделать еще одну испанскую фантазию («Souvenir de Séville» *), уже исполненную однажды в Париже [30]. «Все я еще многим недоволен в этой вещи. Придется всю партитуру вновь написать».

Особенно интересно мне было узнать мнение Глинки о музыке Берлиоза. Берлиоз посетил Петербург в 1847 году, когда я был в Крыму; между тем еще гораздо раньше, в 1843 году, мне случилось услышать «Реквием» Берлиоза (исполненный в одном концерте капельмейстера Гейнриха Ромберга, в бывшей Энгельгардтовой зале, где ныне магазин «Русских изделий»), и я остался под впечатлением от необыкновенной новизны, смелости, красоты и величия берлиозовой музыки. Суждения о Берлиозе, которые я читал в газетах, не могли мне дать никакой порядочной мысли о том, что такое симфония его «Ромео и Джульетта», его «Фауст», его «Фантастическая симфония», его «Чайльд-Гарольд».

С другой стороны, то, что мне попадалось под руку из его партитур, убеждало меня только в его изумительном мастерстве владеть оркестровыми средствами. С собственно музыкальною стороною его произведений я как-то не мог примириться. Слишком многое казалось мне чересчур диким, неистово-преувеличенным, немелодическим и, в сущности, немузыкальным.

Это же мнение поддерживал во мне В. С-в [31], к приговорам которого я тогда имел полное доверие. В. С-в Берлиоза вовсе не считал в числе музыкантов-творцов, и я был почти на стороне такого суда, несмотря на все красоты берлиозова «Реквиема», о котором никогда забыть не мог.

Глинка, немногими словами, сильно поколебал во мне веру в критический взгляд В. С-ва.

— Берлиоз — музыкант гениальный,— говорил Михаил Иванович.— Его французы не понимают и никогда не поймут. Для Парижа в нем слишком много серьезности. Что до меня касается, в его музыке я вижу истинную оригинальность, истинное творчество. Он пишет по инаковому, нежели все другие, и сидит преимущественно на хроматизме, на хроматической гамме. Оттого его мелодии сразу никак не могут выступить ясно и понравиться большинству. Но мелодичность в нем столько же сильна, как и гармоническая сторона. А уж об оркестровке и говорить нечего! По этой части у него новости поразительные на каждом шагу.

— Вы с ним близко познакомились, Михаил Иванович?

— Посещал его, барин, как лихорадка — через день. Французов вообще, как вы знаете, я сильно не жалую, не жалую и складку их ума, но берлиозов ум обворожил меня: это мефистофель какой-то — d'une causticité à toute épreuve **,—а когда захочет быть приятным, так его заслушаешься. Прелесть, что за господин.

---

* Воспоминание о Севилье (*франц.*)

** необыкновенной язвительности (*франц.*)

— Как ему в а ш а музыка понравилась? Что говорит он о ней?

— Всего больше хвалит «Лезгинку». Он писал об этом в журналах. Когда-нибудь сообщу вам эти статейки. Он преловко пишет [32].

В другой мой визит, к моему счастию, я застал Михаила Ивановича за фортепиано, и он сыграл мне только что изданные тогда в свет три фортепианные свои вещи: «Молитву», «Баркаролу» и «Souvenir d'une mazurque» * [33].

Творчество Глинки выказалось мне в этих пьесках с совершенно новых сторон. «Баркарола» — премиленькая, грациозная вещица, без всяких больших притязаний, но, конечно, шибко превышает достоинством множество произведений так называемой «салонной» музыки, которой отличительный характер обыкновенно — приторность и бесхарактерность.

Сам Глинка исполнял эту «баркаролу» с мягким, нежным, бархатным туше, которое напоминало манеру Фильда, знакомую мне только по описаниям, конечно.

«Souvenir d'une mazurque» — чистое подражание Шопену. Глинка говорил мне, что даже хотел сделать надпись на этой пьеске «Hommage à Chopin» **, но удержался от слишком частого злоупотребления подобных «оммажей». Капризность, шаловливость, вспышки пламенного чувства и маленькие облачка меланхолии сменяются в этой пьеске прелестно.

Разумеется, что она требует такой художественности в исполнении, какою обладал ее автор.

К гораздо серьезнейшей категории музыки принадлежит «Молитва» (которая впоследствии, в 1855 г., была переложена Глинкою для пения, меццо-сопрано с хором и оркестром, о чем в своем месте).

Глинка мне рассказывал, что эта молитва родилась в нем в 1848 году в Смоленске, где он был под влиянием самого мрачного настроения духа, во время холеры. Из чувства обращения к небу среди бедствия вытекали эти звуки, в которых господствует религиозность. В вступительных диссонансах («Introduzione», allegro moderato, как будто tremolo оркестра) отразились в фантазии Глинки (по собственному его истолкованию) зловредные, смертоносные миазмы в воздухе.

В самой кантилене (A-dur) оригинальности немного (на что и сам автор мне указал); мелодия весьма родственна мажорному эпизоду среди знаменитого Allegretto a-moll в седьмой симфонии Бетховена; родственна также как будто и мендельсоновским кантиленам. Потом смелый гармонический ход ведет в тон C-dur, в котором является величественный хорал, в чисто церковном стиле, при повторении в *ff* решительно т р е б у ю щ и й всей массы голосов и оркестра.

Во второй половине пьесы, после реприза первой кантилены (A-dur), и хорал является уже в главном тоне, после чего увлекательная «кода» (развитие первой кантилены) превосходно приводит музыку к заключительным аккордам из хорала.

Нельзя было сильно не восхититься этою мастерскою и вдохновенною музыкою.

Я жарко выражал Михаилу Ивановичу свои восторги, жалея поминутно, что столько строгой красоты и глубины мыслей гибнет отчасти в бедном мало-сочном, бесхарактерном звуке фортепиано.

— А что ж, барин, кто бы мешал вам оркестровать эту вещь? Очень бы порадовали меня.

---

* «Воспоминание о мазурке» *(франц.)*

** Посвящение Шопену *(франц.)*

(Об оркестровке и моих в ней опытах Михаил Иванович уже знал по тому случаю, что именно в январе 1849 года, в бывшем симфоническом обществе и в университетских концертах была исполнена соната Бетховена ор. 30, № 2, c-moll для фортепиано и скрипки, мною переложенная на оркестр.)

Обрадованный и поощренный таким желанием Глинки, я, весною того года, в Пскове, инструментовал его «Молитву» и прислал свой труд Михаилу Ивановичу. Когда в апреле я снова был в Петербурге, Глинка очень внимательно прошел со мною все подробности моей партитуры, многое хвалил, другое поизменил согласно своим идеалам, причем сообщил мне драгоценнейшие заметки об оттенках в оркестровке, о характере и колорите отдельных инструментов; но вся эта работа не пошла тогда в ход, потому что мысль сочинения требовала, по идее Глинки, не симфонии, а пения соло и хором. Для этого необходим был текст, согласный идее. В этом и явилась остановка.

В то время, т. е. еще в январе 1849 года, я представил Глинке двух лиц, с которыми постоянно делился своими музыкальными впечатлениями,— сестру мою, С. Н. Д., и товарища моего по училищу, В. В. С-ва.

Перед маленьким кружком слушателей из нас трех, дон-Педро, да иногда двух, трех из своих родственников, Глинка вдохновенно певал новое свое вокальное произведение «Песнь Маргариты» из гётева «Фауста» (написанную в 1848 г., на слова в переводе Губера).

В этой музыке чисто славянский характер ее не в совершенном согласии с задачею основного текста, это не «Гретхен» Гёте, а скорее опять Горислава, женщина русская. Уже и в переводе Губера настоящий характер немецкой Гретхен не уловлен:

Тяжка печаль и грустен свет,
Ни сна, ни покоя мне бедной нет.

Хорошие стихи, проникнутые чувством, но именно в чувстве этом крайне мало похожие на безвыходную и лаконически высказанную «тоску» оригинала.

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer!
Ich finde sie nimmer
Und nimmer mehr! *

Музыка Глинки, со своею шопеновскою мягкостью очертаний и расплывчатостью лирического чувства, уводит впечатления еще дальше от фаустовой Гретхен, мечтающей за самопрялкою. Музыка Франца Шуберта на текст Гёте несравненно объективнее передает мысль поэта. Несмотря на все это, однако, «Маргарита» Глинки, как отдельная вещь, без отношения к Гёте и к его «Фаусту» — музыка восхитительная и одно из лучших созданий Глинки вообще.

Драматическая сила (vis tragica) в этом романсе необыкновенно глубока **.

* Мой покой потерян,
Моему сердцу тяжело!
Я нигде, нигде
Не нахожу больше его! *(нем.)*

** Замечательно для меня было найти, что в оттенках декламации у гениальнейшей исполнительницы роли Гретхен, Марии Зеебах (которую мне удалось слышать, в 1859 г., в Лейпциге), в этом монологе было много общего с интонациями глинкинского романса, хотя в целом повороте Зеебах, конечно, осталась немецкою Гретхен и, следовательно, сильно разнилась от концепции русского художника. Как читатель заметить может, здесь не делается разницы между выразительностью в декламации и выразительностью в пении, потому что, в сущности, этого различия не существует. — *Примечание А. Н. Серова.*

В расположении, в ходе гармонии, даже в ритме ($^3/_4$), эта музыка имеет очень много родственного с каватиною Гориславы («любви роскошная звезда»); задача драматическая в главном одна и та же: «тоска» любящего женского сердца; этим оправдывается некоторое сходство в самых звуках, кроме того, и особенность «стиля» Глинки играет тут важную роль. Но тоска Маргариты еще оконченнее, еще зрелее, и серьезнее и глубже тоски Гориславы. В самых звуках у Глинки тут, если не больше вдохновения, то, наверное, еще больше свободы во владении средствами декламации музыкальной и тончайшими переливами гармонии. Особенно о д н а модуляция поражала меня каждый раз своим новым неожиданно прелестным эффектом.

Главный тон пьесы — си минор (h-moll). Через параллельный мажорный тон — ре-мажор (D-dur) музыка приходит к тону си бемоль мажор (B-dur).

Его улыбка и жар страстей
И стан высокий, и блеск очей,
И сладкие речи, как говор струй,
Восторг объятий и поцелуй...

Остановившись на высоком *ре* (D) в мелодии,— Маргарита, после светло-страстного, любовного эпизода, возвращается опять к своему гореванью,— и вот, о д н и м аккордом музыки из тона си бемоль мажор переходит опять в главную, меланхолическую тональность, натуральный си минор (h-moll).

Любуясь чудесною и столько драматическою красотою этой энгармонической модуляции (через аккорд ais-d-fis или la dièze-re-fa dièze) — я выразил свое восхищение автору.

— У Шопена тоже не редки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка,— заметил Михаил Иванович.

Как он сам исполнял этот дивный романс, об этом, я думаю, и распространяться незачем, после тех примеров, которые приводились прежде.

Под руководством и под аккомпанемент Глинки, сестра моя пела «Маргариту» очень успешно.

Автор был вполне доволен выразительностью, драматическою правдою в пении сестры моей. Он проходил с ней многие из своих произведений. Но всегда особенно хвалил ее за «Маргариту» и за Ратмиров романс:

Она мне жизнь, она мне радость

(В последнее время песнь «Маргариты» получила в Петербурге даже некоторую популярность от прекрасного и частого исполнения Д. М. Леоновою, которая разучила этот романс также под руководством самого автора)... [34]

М. Н. ЛОНГИНОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ к К. А. БУЛГАКОВУ

...Воспоминания моего отрочества представляют мне живо то время, когда Глинка, приобретший известность некоторыми превосходными романсами, в полной поре зрелой молодости, поставил на сцену «Жизнь

за царя» (в пятницу 27 ноября 1836; ему было тогда 32 года). Помню хорошо то колебание, тот разлад, которые появление его произвели в петербургском артистическом мире и в тогдашней публике. Музыкальные педанты, пользовавшиеся тогда большим авторитетом, говорили о новой опере, презрительно пожимая плечами, и лишь немногие беспристрастные любители и знатоки утверждали, что Глинка большой, самородный талант. Публика, «le gros du public» *, не знала, кому верить. Многое в опере Глинки казалось ей, по непривычке и рутине, странным. Едва ли кто-нибудь в среде ее осмелился бы, не усомнясь и громогласно, объявить, что эта опера не хуже например «Капулетов и Монтекки» ** и что музыкальное дарование Глинки не ниже таланта увлекательного мелодиста Беллини, который был тогда в такой моде, что князь В. Ф. Одоевский говорил, что наша публика не только «обеллинилась», но и «взбеленилась». Но инстинкт влек ее в театр, когда давали «Жизнь за царя» и когда незабвенная А. Я. Воробьева (впоследствии супруга славного певца О. А. Петрова) певала: «Ах, не мне бедному», то почти у всех в зале навертывались на глазах слезы, и слышны были в разных местах всхлипывания. Видно, нервы теперь стали крепче у людей, хотя тогда меньше было слышно про нервные болезни, чем ныне.

Года три спустя, бывши 17-летним студентом, я узнал Глинку лично. Вскоре после того мы сошлись очень близко, несмотря на разительную в такие годы разницу возраста. (Глинка был на 18 лет старше меня.) Известность и авторитет его успели значительно укрепиться. Это было время появления новых его романсов (преимущественно на слова Кукольника), работы над оперой «Руслан и Людмила» и впоследствии самой постановки ее на сцене (в пятницу 27 ноября 1842, ровно 6 лет после «Жизни за царя» и на той же сцене). В эту зиму, и особенно в следующую, я видел его беспрестанно, и много ночей проводил наш дружеский круг в веселых беседах, оживленных импровизациями и пением Глинки (он превосходно и охотно пел свои романсы, но из чужих романсов пел только один: «Любила я твои глаза», графа М. Ю. Виельгорского). Много можно бы рассказать про это веселое и любопытное время, но об этом когда-нибудь после.

Биографы и критики недавней эпохи, не жившие в тот период времени и вообще узнавшие Глинку гораздо позднее, а следовательно, изменившимся от лет и болезней, говорят во многих случаях не точно о постановке и исполнении «Руслана» и вообще о взглядах Глинки на искусство и некоторых музыкантов в лучшую пору его деятельности. Я, например, где-то читал, будто он в грош не ставил Рубини, между тем, как я сам видал его в восторге от этого величайшего певца своего времени, которого я, кроме концертов и вечеров, имел счастье слышать на сцене в продолжение двух зим сряду по два и по три раза в неделю (петербургские сезоны итальянской оперы 1843—1844 и 1844—1845 годов). Надо заметить также, что Глинка любил нередко парадоксы в разговорах, и ловить налету его отрывочные суждения, придавая им значение решительных его приговоров, было бы крайне опрометчиво[1]. Так например, помню, что я однажды ему похвалил одно музыкальное произведение, а он отвечал мне именно этими словами, перемешивая русскую фразу с французской, что делывал часто: «Что ты говоришь, да ты посмотри: он тут обокрал Мейербера, comme si Meyerbeer n'etait pas assez mauvais comme cela» ***. Между тем Глинка чтил гений Мейер-

* большинство публики (*франц.*)
** опера Беллини
*** как если бы Мейербер не был достаточно плох как это (*франц.*)

бера, и оказалось, что даже он вовсе не пренебрегал произведением, которое называл выкраденным у него. Также уверяют, будто с Глинкой торговались при постановке «Руслана», делали ему неприятности, будто опера не имела успеха и т. п. Правда, Глинку огорчали: требование урезок, болезнь Петровой (в чем некого было винить), отчего партию Ратмира надобно было в первое представление исполнять ее соименнице, но никак не сопернице, воспитаннице театральной школы Анфисе Петровой 2-й. Но дирекция сделала для постановки оперы почти невозможное. Костюмы были верх роскоши и изящества и все с иголочки, а в 4-м акте подданные Черномора, женщины-бабочки, колдуны, арапы, феи, лезгины — были точно чудными обитателями какого-то волшебного царства. Декорации (числом 9) все были новые. Роллер превзошел самого себя, в 4-м акте, изображением замка и садов Черномора, в конце 3-го видом северного леса, а самый первый «lever de rideau» *, представлявший пир в тереме Светозара, был так ослепительно-великолепен, что самые старые и взыскательные театралы были поражены. Ничего и издали подобного не видывали мы ни в «Фенелле», ни в «Роберте», ни в «Жидовке» **, ни в балетах Тальони. Все это теперь давно сгорело. Что касается до успеха «Руслана», скажу следующее. Я был на генеральной его репетиции и тогда же видел, что присутствовавшие, которых было много, недоумевали и находили многое странным, непривычным, непонятным, длинным, а следовательно скучным. Но потом публика более и более входила во вкус этой музыки с каждым представлением; многие места оперы сделались вскоре популярными. На сцене больше всего производила впечатление сцена Ратмира в 3-м акте, превосходно исполнявшаяся Петровою 1-ю и особенно страстное стретто в конце: «Чудный сон живой любви». Успех оперы был таков, что хотя не всякое представление давало блистательные сборы, но все-таки они были таковы, что дирекция нашла выгодным дать «Руслана и Людмилу» с 27 ноября 1842 по 25 февраля (конца карнавала), т. е. в 3 месяца, 35 раз [2]. В моих тогдашних заметках, которых я теперь не имею под рукою, обозначены особенности почти каждого из представлений, из которых я не пропустил ни одного. Хотя впоследствии оперу играли реже, но причиной этому было уже постепенное распадение русской оперной труппы, когда Рубини, Тамбурини, Виардо и итальянская опера (с конца октября 1843 года) поглотила все внимание восторженной петербургской публики.

Помнится, в 1844 году Глинка уехал из Петербурга в Париж, и с этого времени началась его странническая жизнь. Мы встретились после этого лишь через много лет по возвращении его из Испании и на весьма короткое время, но сохранили до конца и в разлуке самые приязненные отношения. Признаюсь откровенно: я не люблю вспоминать Глинку в эту новую эпоху его жизни, с происшедшими в нем на то время переменами, с наперсником его, каким-то доном Педро или доном Алонзо и прочими, хотя в то время он уже в самом деле сделался бесспорною знаменитостью и у нас, где большинство ждало, для его признания, чтобы Париж и Берлин высказали о нем свое мнение. В сердце и в памяти моей жив другой Глинка, которого физическое сходство, в лучшую пору его деятельности, поразительно схвачено на единственном верном портрете его, завещанном мне умиравшим общим другом нашим Булгаковым [3]. Для меня Глинка есть Глинка той поры, когда он был в полной

---

* при поднятии занавеса (*франц.*)

** «Фенелла» («Немая из Портичи») — опера Обера: «Роберт-дьявол» — опера Мейербера; «Жидовка» («Дочь кардинала») — опера Галеви.

жизненной силе, беспечный, нередко странный и парадоксальный, но живой, остроумный, добродушный, как подобает быть гению, Глинка — времен степановских карикатур, но вместе и творчества «Руслана» и самых вдохновенных его романсов.

Прошло еще несколько лет. На масленице 1857 года я был в покинутом мною за три года до того Петербурге. В одно утро на Мариинском театре возобновленная русская оперная труппа давала «Линду ди Шамуни» Доницетти. В ожидании увертюры, я стоял у оркестра. Вдруг входит в оркестр капельмейстер и даровитый композитор К. Н. Лядов, обливаясь слезами, идет прямо ко мне и говорит: «Знаете ли, М. Н., какое горе, какое несчастье? Сейчас получено письмо из Берлина: Глинка умер!» Более нам не было времени перемолвить ни слова, потому что К. Н. Лядову нужно было начинать увертюру; но нечего говорить, что мы оба перечувствовали в эти минуты.

Люди, не жившие с Глинкой в эпоху, о которой я говорил, полагают, что они первые так сказать о т к р ы л и Глинку, до понимания которого будто бы тогда н и к т о не дорос. Я сказал истину на этот счет. Правда, долго не многие решались «сметь свое суждение иметь» и понимать его музыку. Но существовали же тогда: кружок Брюллова, общество кн. Одоевского и т. п. Да позволено же будет именовать после этого и наш молодой круг, хотя составленный по большей части из людей, мало или почти не знавших музыки, но который Глинка любил и даже не пренебрегал его мнением, зная, что там любят искусство и имеют вкус. Мы хорошо знали его музыку, как бы инстинктивно признавали Глинку гением и не задумывались называть его этим именем, не ожидая санкции Герцевой залы в Париже или камер-музикусов Берлина и Дрездена. Нам перепел он бесчисленное число раз бессмертные свои песни, и только мы, слышавшие их от него самого, внимая им теперь, можем вполне чувствовать то, что сказал о них поэт:

Как будто в них вошла всецело
Для новой жизни без конца
Душа, оставившая тело
Их бездыханного творца *.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ЗАМЕТКИ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ к К. А. БУЛГАКОВУ

Один из тогдашних аматеров, который славился в гостиных исполнением разных ходячих романсов, сопровождая свой голос фальшивым бреньчаньем на фортепианах, говорил про великого произведение [1], что оно «ч е м т е б я я о г о р ч и л а с барабанами».— Эта пошлость повторялась в партере во время представлений. Статьи, печатавшиеся тогда в «Северной пчеле» Булгарина, были наполнены хотя вполне невежественными, но весьма язвительными отзывами о Глинке; помню, что г. Булгарин, не имевший ни малейшего понятия о музыке, вероятно, с непонятых слов какого-нибудь музикуса, печатал во всеуслышание, что Глинка не знает и оркестровки, ибо в «Жизни за царя» оркестр написан слишком низко. Эта нелепость никого не удивила.

* А. Н. Майков, в стихах «На кончину М. И. Глинки».—*Примечание М. Н. Лонгинова.*

*

Я был тяжело болен пред постановкою «Руслана» и потому не знаю, что по этому случаю происходило. Вероятно, шестилетний успех «Жизни за царя» улучшил отношения между дирекцией и знаменитым сочинителем; но по поводу постановки «Жизни за царя» Глинка мне говорил, что с него была взята подписка — никогда не требовать ни малейшего вознаграждения за представления этой оперы.— Помню также, что последняя генеральная репетиция «Жизни за царя» производилась при стуке работников, околачивавших ложи Большого театра. Глинка наружно выказывал ко всему этому и другому многому[2] большое хладнокровие, но внутренно он глубоко огорчался таким пренебрежением и к искусству вообще и к нему лично. Он полагал, что при таких условиях «Жизнь за царя» не выдержит и трех представлений. Я радовался его твердости и железному терпению и замечал, что ему, как Ване, предстоит

в крепкой правде послужить,

ибо, независимо от нового шага в искусстве, его «Жизнь за царя» имела и политическое значение: он должен был противодействовать тому тяжелому впечатлению, которое еще живо оставалось в умах после проделок Аракчеевых и Магницких, своим самоуправством и презрением к законности нанесших столько вреда самым чистым и святым народным убеждениям.

*

Заметим здесь одно обстоятельство, которое может пригодиться и для декораторов вообще и в особенности для будущих постановок «Руслана». Глинку очень занимала декорация Черноморова сада. «Боюсь,— говорил он мне,— что мне нарисуют балкончиков с розанчиками; мне бы хотелось небывалых деревьев, цветов...». В это время я занимался микрографией,— передо мною лежала книга знаменитого Эренберга с рисунками микроскопических растений и животных. «Что это такое?» — спросил Глинка.— Твой Черноморов сад,— ответил я шутя. Перебравши рисунки, мы отобрали многие из них и первая декорация Черноморова сада (сгоревшая) была вся составлена по книге знаменитого энтомолога из микроскопических растений, разумеется, увеличенных до чудовищного размера и небывалых никогда на сцене. Это предание, на беду, потерялось у декораторов, или вовсе осталось для них неизвестным.

*

Справедливость заставляет меня заметить, что дон Педро не только был очень хороший музыкант, но страстно любил Глинку и ухаживал за ним как за ребенком. Он был Глинке действительно полезен, а не вреден.

*

Я видел в последний раз Глинку проездом чрез Берлин в 1857 г. Он уже был болен; за ним ухаживали две немочки[3]; он весь встрепенулся, услышав русскую речь, и обрадовался мне несказанно.— «Всякий день тебя благодарю, говорил он мне, что надоумил познакомиться с Деном; что за человек! я думал, что я что-нибудь в музыке смыслю, но когда я поговорил с Деном, то припомнились мне твои слова, что мы в музыке кроме вершков ничего не знаем. Я сказал Дену: «вы забудьте, что перед вами сочинитель двух опер; трактуйте меня, как ничего не знающего школьника и начните со мною музыку с самого начала». Глинка рассказал мне о своих контрапунктических работах с Деном, [что] весь погрузился в церковную музыку; несмотря на мое противодействие, Глинка встал

с постели, утверждая, что у него только минутное нездоровье, и сыграл мне свою небольшую новую пиеску [4] в строгом церковном стиле, разумеется западном.— Как жаль, что я не догадался тогда списать этот листок,— но я не ожидал, что вижу Глинку в последний раз. Через две недели, будучи в Веймаре, я узнал, что прислали из Берлина за русским священником— похоронить русского, которого имя немцы, по обычаю, коверкали всеми возможными и невозможными способами. Скоро я убедился, что этот русский человек — был Глинка!.. При мысли об этой невозвратимой потере, нельзя не вспомнить, что с его смертью погиб, может быть, целый новый период нашей церковной музыки, к которой Глинка готовился.—Ден, величайший из музыкальных теоретиков и археологов, каких только привелось мне встретить в жизни, отзывался о Глинке с непритворным, глубоким уважением и сочувствием. Кстати позволю себе выписать несколько строк из моего путевого дневника 1857, ныне уже не лишенных интереса. Под 4 февр. у меня записано: «Был у Глинки — он в постели. Он подружился с Мейербером; отрывки из «Жизни за царя» были здесь исполнены (в это время Мейербер был, кажется, капельмейстером в Берлине); на репетициях Глинка простудился и теперь болен» [5].

Ф. М. ТОЛСТОЙ

ПО ПОВОДУ „ЗАПИСОК" М. И. ГЛИНКИ

Записки М. И., конечно, не предполагались для печати, потому что писанные в 1854 году, следовательно, après coup *, как выражаются французы, многое в них не проверено, многое упущено и нередко случаются такие интимные показания, которые покойный М. И. навряд ли имел намерение выводить на свет божий.

В предисловии к «Запискам» от редакции «Русской старины» [1] сказано, между прочим: «Издавая теперь вполне «Записки» М. И. Глинки, мы надеемся оказать услугу не только людям, специально занимающимся музыкой, для которых значение этих «Записок» неоценимо, но и вообще содействовать уяснению того любопытного периода нашей истории, который характеризуется таким необычайным развитием у нас художественного творчества».

«Специально занимающиеся музыкою», как выражается почтенная редакция, вправе были бы ожидать от «Записок» М. И. более существенной пользы, так как они писаны величайшим из наших композиторов не в юности, не шаг за шагом, а в полной зрелости, опытности и при совершенном развитии громадного таланта. В этом отношении, т. е. в отношении пользы, «Записки» могли бы быть существеннее, повторяю я, если бы в них было поболее музыкально-художественных воззрений [2]; но как материал к будущей биографии М. И. и как живые страницы из нашей недавно-прошлой общественной жизни, «Записки» эти действительно неоценимы **.

Как бывший приятель, и одно время весьма близкий человек к покойному, я читал записки эти с сердечным волнением; прошлое живо предстало в памяти моей и собственные мои воспоминания, нахлынув волною, невольно, так сказать, излились на бумагу [...].

* задним числом, буквально: после (факта), потом (*франц.*)

** Для специалистов письма М. И. к Булгакову, помещенные во 2-м № «Русского архива» за 1869 г., представляют несравненно более пищи. — *Примечание Ф. М. Толстого.*

М. И. уехал в Италию (в 1830 году), и я на некоторое время потерял его из виду, так как несмотря на дружеские наши отношения, тогда мы еще не переписывались.

В 1832 году мне привелось также побывать в Италии. Узнав от кого-то, что Глинка проживает в Милане, я поспешил в этот город. Свидание наше было самое радушное, дружеское, можно сказать, и Глинка обрадовался мне как родному; я нашел однакож, что в физическом отношении он очень переменился.

Лицо его как-то осунулось, глаза потеряли отчасти присущий им блеск,— вообще заметно было, что он сильно хандрил. Однакож живой обмен мыслей и юношеские воспоминания расшевелили Михаила Ивановича, и у него вскоре появились проблески прежней веселости.

В первый день моего приезда в Милан мы не расставались с ним ни на минуту с утра до поздней ночи. Наговорившись досыта, я проголодался и около пяти часов напомнил М. И., что пора бы и пообедать.— «Действительно пора,— согласился он,— но ты постой; первый наш обед в Милане должен совершиться с некоторою торжественностью. Хозяйка моя, синьора Джузеппа Аббондио — мастерски стряпает, но она уже в мою честь несколько обрусела; а мы отправимся на piazzo del Domo в Albergo del Pazzo — там я угощу тебя как следует, по миланскому вкусу».

Мы отправились, и Глинка заказал, по его выражению, кровно миланскую стряпню, а именно: неизбежную п о л е н т у (это еще довольно вкусно и сытно), потом какой-то ф р и к а с е из л я г у ш е к, на который я и смотреть не мог без отвращения, ф р и т у р ы из какой-то неприличной части барана и еще кой-что в таком же роде. — Кроме поленты, я почти ничего не ел, а Глинка подсмеивался и уписывал всего на славу, забыв и хандру и свой plexus solare *, на которого утром еще он сильно жаловался.

— Что брат,— приговаривал он, запивая лягушек белым туземным вином,— это небось не по-р о с с е й с к и! Не извольте гузыниться — с своим уставом в чужой монастырь не ходят!

Я провел с Глинкой десять дней. И, повидимому, присутствие мое в Милане было полезнее порошков от доктора, потому что М. И. почти что перестал хандрить во время моего с ним пребывания.

Разговоры наши вращались, конечно, около одного и того же предмета, т. е. около музыки, и хотя Глинка и говорит что «в 1833-м году мысль о национальной музыке начинала уже в нем проявляться, но еще не в оперной форме», но я полагаю, что он перепутал эпохи в «Записках». Я очень хорошо помню, что в бытность мою в Милане, в 1832-м году, он развивал уже мне подробно план задуманной им большой пятиактной национальной оперы. Послужил ли этот план впоследствии основанием «Жизни за царя» — не ручаюсь, но положительно помню, что задуманный сюжет был вполне национальный, с сильно патриотическим оттенком и довольно мрачный. Я также очень хорошо помню, что в то время он уже играл мне тему «Как мать убили» и указывал с любовию на контрапункт «Все про птенчика мой Ваня».

— А каков двойной контрапунктик? — приговаривал он, выделывая то левою, то правою рукою ныне столь известную фразу. О словах в то время и речи не было, но мысль разукрасить простую, народную мелодию всеми у х и щ р е н и я м и, как он выражался, м у з ы к а л ь н о й п р е м у д р о с т и, вполне уже созрела в голове Глинки.

---

* солнечное сплетение *(лат.)*

— Темы-то * останутся те же,— говаривал он своеобразным ему языком, «и покрой сарафана или кафтана останется тот же; но уж, что касается до прочих других украшений — так мое почтение! По этой части скупиться уж не станем!»

Слова эти я слышал в конце 1832 года, т. е. тогда, когда громадные планы о национальной оперной музыке находились у М. И. только еще в зародыше, так сказать; но он сдержал слово, и действительно не «поскупился», так как и «Жизнь за царя» и «Руслан» представляют до сих пор неисчерпаемые сокровища всех возможных контрапунктических, ритмических и гармонических ухищрений...

Представляю на обсуждение гг. психологов следующий довольно любопытный факт.

В отношении музыкального таланта, я, конечно, перед Глинкой то же, что букашка перед слоном; но в то время мы оба были молоды, восприимчивы, восторженны, и оба страстно любили музыку.

Однажды, засидевшись поздно вечером на балконе Albergo del Pazzo, любуясь громадным беломраморным собором, освещенным яркою луною, и вдыхая с наслаждением мягкий бархатный воздух (эпитеты эти принадлежат Глинке) осенней миланской ночи, мы разговорились о возможности выражения звуками различных душевных настроений.

Над головами нашими на прозрачно-голубом небе парил яркий месяц, а под ногами скользили, шуршали шелковыми платьями и лепетали черноокие миланки.— Беспредельный свод небес и беломраморный собор, с целым полчищем изящных статуй, представляли, конечно, несравненно более грандиозное зрелище, чем скользящие у ног наших черноокие миланки, а между тем поэтические наши помыслы обратились к сим последним.

— Хорошо было бы,— заговорил Михаил Иванович,— написать нечто вроде баркаролы на следующую тему; месяц пронизывает лучами небольшую комнату, ну хоть в уровень с нами (в третьем этаже). В глубине, на белоснежной постели покоится молодая, красивая итальянка. Шелковистые, густые ее черные волосы разметались и покрывают плечи и грудь — но не совсем! (и Глинка подмигнул). Красавице не то, чтобы душно — а так себе, очинно приятно — и нега и страсть просвечивают у нее в каждой жилке... А, как ты думаешь? Ведь все это как есть можно выразить в музыке.

Я расхохотался! «Ну, конечно, — ответил я,—и луну и черные волосы, все это целиком можно изобразить звуками!»

— Не говори пустяков,— внушительно возразил М. И.— черные волосы сами по себе; но вот душевное-то настроение, производимое подобным зрелищем — вот это-то, говорю я, целиком можно выразить музыкою.

Разговор на этом и окончился.— Вскоре мы расстались, я поехал в Неаполь, а Глинка остался в Милане.— С той поры мы стали переписываться, и эта переписка продолжалась несколько месяцев [3]. Я не привожу здесь писем Глинки, потому, что, кроме горячих дружеских излияний, в них нет ничего особенно интересного в художественном отношении, и возвращаюсь к тому психологическому явлению, о котором упомянуто выше **. В одном из этих писем, месяца два спустя после моего отъезда из Милана, Глинка писал между прочим: «А помнишь ли наш

---

* Тема, значит музыкальная мысль.— *Примечание Ф. М. Толстого.*

** Одно из этих писем я показывал как-то А. Н. Серову, потому что *благоприятели* мои, овладевши впоследствии доверием М. И., утверждали, что я будто бы никогда не был с ним в дружеских отношениях.— *Примечание Ф. М. Толстого.*

разговор на балконе? Я стою на своем — и непременно передам звуками, если не самую картинку, то впечатление, производимое подобною обстановкою». Это меня подзадорило, и я, припоминая все сказанное в то время, попробовал осуществить мысль, поданную Глинкою.— Мне подвернулись французские слова: «Dans sa course brûlante, Ah! que la nuit est lente *, которые хотя и не совсем подходили под данную тему, но в общем смысле выражали приблизительно ту же мысль.

Вообразите же мое удивление, когда, возвратясь в Россию два года спустя, я нашел уже напечатанным известный романс или вернее баркаролу Глинки «Венецианская ночь». Это не только тот же размер, но в первой фразе это та же тональность и та же мелодия, нота в ноту, за исключением окончания фразы. Странное, непонятное это совпадение я приписываю глубокому впечатлению, которое произвели на меня слова Глинки — иначе объяснить это невозможно.— Возразят, может быть, что в романсе «Тихо Брента протекала» нет ни «черных волос», ни — «луны».— Это правда; но характер этой баркаролы совершенно соответствует тому настроению духа, в котором мы находились оба, и Глинка, и я, в то время, когда беседовали на балконе Albergo del Pazzo.

...Возвратясь в Петербург, в конце 1834 года, я застал М. И. погрузившегося уже, по его выражению, по самую маковку в музыкальное творчество.

Либретто «Жизни за царя» не было еще написано, но план оперы выработан был уже вполне; бо́льшая часть мелодии, с контрапунктическою их разработкою и предполагаемою оркестровкою записаны в особую тетрадку [4].

В этот период времени мы реже виделись с Мих. Ив., оставаясь однакож в прежних дружеских отношениях. Причиною этого разъединения, я полагаю, были следующие обстоятельства: во-первых, в то время Глинка углубился в творчество задуманной им оперы, во-вторых, тогда начался уже роман его с Мариею Петровною (роман, окончившийся столь печально), и, наконец, с своей стороны, я неожиданно попал в то время в самые высшие придворные сферы и вращался совершенно в другом кругу [...] Пока я вращался в высших придворных сферах, распевая мелкие, разнокалиберные (по музыкальному стилю и по направлению) романсы, Михаил Иванович Глинка воздвигал себе мало-помалу, в тиши и уединении, прочный, незыблемый памятник, исписывая ежедневно по нескольку страниц партитуры «Жизни за царя».

«Работа шла успешно,— говорит он — всякое утро сидел я за столом и писал по шести страниц мелкой партитуры, той самой, что у Энгельгардта» [5].

Черновая партитура эта, по счастью сохранившаяся, верх совершенства и с внешней материальной ее стороны.

«Написана она почти без помарок, с необыкновенною отчетливостью и даже, можно сказать, изящно, потому что не только каждая четверть находится под соответствующею ей четвертью во всех партиях, но каждая точка и даже двойная точка в двувязных нотах поставлены на своем месте и равняются, так сказать, по ранжиру. Для нашего брата — музыканта — просто загляденье!»

Слова эти написаны были мною в 1854 году, при подробном разборе оперы «Жизнь за царя» [6].

В начале 1835 года я нередко заходил к М. И. и, заставая его за работою, становился за его стулом и безмолвно следил за пером. В то время Глинка неохотно вдавался в разговоры и даже, когда не писал

* В своем знойном течении, Ах! как длительна ночь *(франц.)*

партитуры, мало принимал участия и в разговорах и во всем его окружавшем. Я чувствовал, сознавал, что под пером Глинки созидается что-то, долженствовавшее увековечиться, но ясного отчета о стремлениях композитора еще себе не отдавал. Тем не менее, то, что я видел, но еще не слыхал, поглядывая на партитуру из-за плеч М. И., навело меня на раздумье.

Я понял, как ничтожна бесхарактерная космополитическая музыка, не имеющая твердой, родной почвы под собою. Я понял, что для выражения во всей полноте глубокого чувства недостаточно приятной, ласкающей слух мелодии; что декламация, интерес и разнообразие гармонии и ритма составляют, так сказать, плоть и кровь серьезного музыкального произведения. Под влиянием этих вновь зародившихся во мне мыслей, я написал целый ряд не то романсов, не то песней (не знаю в точности, какое название придать тогдашним моим измышлениям), в которых я пытался выражать звуками каждое слово, каждое душевное волнение, не стесняясь ни гармонией, ни правильностью ритма, ни даже сохранением однообразия такта [...].

Весною 1836 года я встретился с ним [Брюлловым] у Глинки. В то время у Михаила Ивановича часто происходили спевки или репетиции благополучно и достославно доканчиваемой им оперы «Жизнь за царя». Репетиции эти делались с квартетом и при участии Воробьевой, Петрова и других оперных певцов.

В тот вечер, когда я встретился с Брюлловым, у М. И. исполнялись уже на чистоту терцет первого действия, дуэт третьего, квартет того же действия, ария в лесу, и, наконец, «Ах, не мне бедному», ария и квартет эпилога [7].

Невозможно изобразить словами, какое громадное, подавляющее, так сказать, впечатление произвела на присутствующих эта задушевная музыка, эти родные, как бы знакомые, присущие всем и каждому из нас звуки, но облеченные, изукрашенные всеми прелестями гармонии и контрапункта. В буквальном смысле слова, мы плакали как дети и поздравляли друг друга с зачатием новой зари для отечественного искусства [...].

Я несколько забежал вперед, но для полной характеристики моих артистических неудач я позволю себе вернуться назад.

Поощренный салонными моими успехами, я задумал еще в 1834 году написать одноактную оперу; но так как в то время все мы находились еще менее или более под влиянием или немецкой, или итальянской, или даже французской (предпочтительно оберовской) музыки, то я избрал готовое французское либретто, под названием «Le médecin malgré lui» *. Оперу свою, впрочем, я не предназначал для публичного исполнения, а написал ее для сестры Алексея Федоровича Львова, Марьи Федоровны (ныне замужем за г. Ростовским), для себя и еще для двух любителей. Алексей Федорович, с которым я был в то время в самых дружеских отношениях, захотел непременно принять на себя оркестровку оперы и действительно инструментовал ее с любовью и весьма удачно. Дело у нас закипело, и с небольшим в три недели все было готово, партии расписаны и разучены. В декабре того же 1834 года опера моя исполнена была у вдовы поэта Державина при многочисленном и, можно сказать, избранном собрании. В числе слушателей находился, между прочим, министр двора князь Волконский. По окончании представления, к величайшему моему удивлению, князь, который, как известно, особенной

* «Доктор поневоле» *(франц.)*; на сцене оперетта Ф. Толстого была поставлена под названием «Доктор в хлопогах».

приветливостью не отличался, подошел ко мне, и, лестно отозвавшись о моем произведении, и в особенности об исполнении, присовокупил, что пьесу можно было бы поставить на Михайловском театре.

«Но у французской труппы нет певцов»,— возразил я.

«Да ведь поют же они!» — заметил князь.

«Водевили поют,— ответил я несколько обиженным тоном:— но с этим пением не справятся».

«Так переведите на русский язык, мы наберем вам певцов».

Впоследствии я узнал, что князю Волконскому поручено было свыше сделать мне это предложение, на случай успеха домашнего нашего исполнения. Для начинающего композитора нет ничего заманчивее, как мысль о скорейшей возможности выступить на открытое широкое композиторское поприще. Понятно, что предложение министра двора привело меня в сильное волнение. Я очень хорошо понимал, что произведение мое не имеет надлежащих качеств, требуемых от лирического произведения, что оно незрело и носит на себе какой-то космополитический, полуфранцузский, полуитальянский отпечаток. Но искушение предстать пред публикою превозмогло справедливые мои опасения, и я решился принять предложение князя Волконского. Однакож, как бы для очистки совести, я поехал посоветоваться с Михаилом Ивановичем.

Глинка внимательно пересмотрел партитуру и произнес следующие навеки памятные для меня слова:

— «С подобными пустячками (он так и сказал пустячками) нашему брату, русскому композитору, выступать пред публикою не следует. Нам предстоит задача серьезная! Выработать собственный свой стиль и проложить для оперной русской музыки новую дорогу. Если твоя оперетка будет иметь успех, и это весьма возможно при непрочности музыкальных воззрений большинства нашей публики, то этим ты повредишь музыкальному развитию публики; а если ты провалишься, то упадешь духом и это повредит собственному твоему развитию. Отложи-ка ты, любезный друг, твою оперетку в сторону, космополитическое это произведеньице, и продолжай писать романсы. Может и набредешь на новые какие-либо формы камерной нашей музыки, которая от немецких лидеров отстала, а к коренной, родной песне не пристала».

Мудрые эти слова засели у меня в памяти, но, к сожалению, не поколебали моей решимости поставить на сцену «космополитический» мой «продукт» — как выразился Глинка [...]

Осенью 1835 года оперетта под названием «Доктор в хлопотах», с прибавлением нарочито написанных мною к ней танцев, была представлена на Михайловском театре. Так как при первом представлении офицеры Преображенского полка присутствовали в полном составе, то успех был совершеннейший. Меня вызывали множество раз — и я, появляясь в директорской ложе, пресерьезно раскланивался, прижимая руку к сердцу, в знак благодарности, но твердо памятуя слова Глинки: «с такими пустячками русскому композитору выступать пред публикою не следует». Во время второго представления преображенцы были в карауле и, следовательно, присутствовать не могли. Признаться сказать, что я ожидал полной неудачи, но по окончании оперетты опять был вызван. Успех второго представления следовало приписать танцам, потому что публика заметно оживилась только во время танцев, чудесно исполненных первыми тогдашними танцовщицами Пейсар и Круазет. Участием этих танцовщиц я был обязан вниманию тогдашнего директора императорских театров — Александру Михайловичу Гедеонову, который сам предложил мне прибавить танцы, дабы несколько скрасить оперетту, по его

выражению. Опыт доказал, что почтеннейший Александр Михайлович был совершенно прав: танцы не только скрасили, но и выручили оперетту на втором представлении. На третьем представлении вновь присутствовали все офицеры Преображенского полка, и дело шло как по маслу. Рукоплесканиям и вызовам конца не было. Но... неизвестно почему? и как? — Но после третьего успешного, чересчур даже успешного представления «Доктор в хлопотах» снят был с репертуара и похоронен на веки вечные в нотном архиве дирекции императорских театров.

С тех пор я даже никогда и не видал партитуры!

Достойно замечания, что теноровую партию в моей оперетте пел ныне знаменитый драматический наш артист Василий Васильевич Самойлов [...].

Не вняв мудрому совету Михаила Ивановича, я чувствовал себя в отношении его как бы провинившимся, и вместо того, чтобы принести чистосердечное покаяние, я, как это часто бывает в жизни, перестал посещать Глинку и после претерпенной мною неудачи (не по приговору публики, а по распоряжению дирекции театров) уехал из Петербурга, не попрощавшись с Михаилом Ивановичем. Это была наша первая размолвка, и я должен сознаться, что размолвка эта произошла по моей вине. Вот почему, по возвращении моем в Петербург (весной 1836 года), Глинка встретил меня довольно холодно [...]

Выше сказано, что я уехал из Петербурга, не простившись с М. И.; обстоятельства задержали меня в Москве и в деревне слишком полтора года, так что, к величайшему моему огорчению, я не присутствовал 27 ноября 1836 года при великом торжестве русского музыкального искусства, при первом представлении «Жизни за царя». Когда я услыхал эту оперу в первый раз, в полном ее составе и при сценической обстановке, то я так был поражен широтою размаха и глубиною замысла, заключающегося в возведении «в перл создания», по выражению Гоголя, русской простонародной мелодии, что вся музыка, писаная до того времени на русский текст, показалась мне детским лепетом. Прослушав «Жизнь за царя», я пришел к сознанию, что в этой опере занялась новая заря для русской лирической музыки, и что отныне писать иначе нельзя для русской сцены; но для того, чтобы итти по стезе, указанной великим композитором, необходимы были гигантские силы, а я их в себе не сознавал и потому твердо решился: на оперное поприще не выступать более.

До 1847 года я твердо держал этот обет; но в этом году, к сожалению, искусился и написал двухактную оперу на итальянский текст. Последствия этой второй моей попытки на оперном поприще я считаю не лишним рассказать.

Появление (в 1842 году) «Руслана и Людмилы» сбило меня с толку. Я глубоко сочувствовал музыкальным красотам, в изобилии рассыпанным в этой второй громадной опере Глинки; но мне казалось, что в ней М. И. отступил от первоначального своего плана, т. е. от намерения, как сказано выше, возвести в перл создания русские, простонародные мелодии, разукрасив их всеми прелестями гармонии и контрапункта. В то время мне показалось, что Глинка уклонился от указанного им самим пути и, пытаясь создать русскую фантастическую музыку, приближался к веберовскому стилю. Впоследствии я понял, что это не совсем так, но, досадуя в то время на Глинку за то, что он, по моему мнению, уклонился от первоначального своего громадного замысла, я не очень-таки восторгался новою оперою. Граф Виельгорский, и многие другие предпочитали также «Жизнь за царя» — «Руслану и Людмиле»; Глинка это знал и подчас с горечью отзывался о нашем непонимании.

Мне в особенности он никак не мог простить предпочтение, оказываемое мною первой его опере.

«Там есть остатки italienische tralala,— говаривал он с горькою усмешкою:—и вот, что тебя прельщает».

Как бы то ни было, но уклонение Глинки, как мне казалось, от первоначального замысла, сбило меня с толку и привело к раздумью. Тут, на беду мою (в 1843 году), наехали к нам первоклассные итальянские певцы, и весь Петербург предался, как выражался Глинка,— «итальянобесию». С зимы 1843 года воцарилось у нас владычество итальянской музыки, так что даже образцовые, громадные оперы Глинки отодвинуты были, увы! на второй план, стали исполняться реже и, наконец, самая русская труппа стала мало-помалу распадаться; одно время из всех исполнителей гениальных произведений Глинки оставался только Петров, наподобие несокрушимой Оссиановской скалы. Я долго воздерживался, долго прислушивался к общественным толкам, и, наконец, не утерпел: написал оперу на итальянский текст и в итальянском, конечно, стиле. Главную роль предназначал я Виардо, но она не была ангажирована на сезон 1848—1849 гг., и я вынужден был передать роль Birichino — Ангри, певице несравненно менее даровитой. Роль тенора исполнял Гардони, а роль «buffo» в первый раз в своей жизни, как он утверждал, Тамбурини. На репетициях итальянцы предсказывали моей опере несомненный успех, что может засвидетельствовать граф В. А. Соллогуб, присутствовавший нередко на репетициях. Ангри, которая после здешнего сезона должна была отправиться в Лондон, так была убеждена в эффектности ее партии, что потребовала у лондонского антрепренера для своего дебюта в Ковенгарденском театре « Birichino di Parigi» *. По этому случаю я даже подписал условие, в котором было сказано: «что такой-то антрепренер обязуется поставить «Birichino di Parigi» на такой-то сцене, если означенная опера будет иметь успех в Петербурге». Вознаграждение автору за право исполнения оперы в Лондоне определено было в пятьсот фунтов стерлингов. Хотя граф Соллогуб и говорил во время репетиций: «что меня трясет лихорадка ожидаемого успеха» (il a la fièvre du succès), но я чувствовал себя не совсем ловко, мне все казалось, что я пою с чужого голоса и что похвалы, расточаемые мне итальянцами, вовсе мною не заслужены.

Настал, наконец, день испытания! Согласно предсказанию итальянцев, первое представление прошло действительно весьма удачно. По окончании оперы меня вызывали несколько раз. Второе также. Третье представление удостоила своим присутствием государыня императрица Александра Федоровна, и ее величество соблаговолила призывать меня в ложу для изъявления высочайшего ее благоволения. По окончании спектакля, обращаясь к тогдашнему директору театров, ее величество выразила желание видеть повторение оперы еще раз в ближайшем представлении итальянцев. Но, увы!.. участь второго моего оперного детища была уже порешена!

Директор, предоставив мне раскланиваться с публикою, вызывавшею меня, тут же на месте, при свете лампы, освещавшей комнатку, примыкающую к директорской ложе, сообщил мне содержание высочайшего повеления, полученного им во время спектакля. В предписании министра двора сказано было, что по случаю неудовольствия, изъявленного некоторыми из абонирующихся в итальянской опере, на то, что им дают вместо произведений, пользующихся европейской известностью, оперу неизвестного, начинающего композитора, го-

* «Парижский плутишка» (*итал.*).



А. П. КЕРН

сударь император высочайше повелеть соизволил: снять с репертуара оперу «Il birichino di Parigi» и воспретить впредь постановку на итальянской сцене произведений русских композиторов. Как громом поразило меня это известие! Удар пришелся тем чувствительнее, чем разительнее оказывался контраст между радужным настроением духа, одушевлявшим меня за минуту до этого, и унынием, овладевшим мною мгновенно. С одной стороны, лестное для меня приветствие государыни императрицы, рукоплескания публики, поздравления артистов и надежды на будущую светлую артистическую деятельность, а с другой,— мрак и застой! В особенности взволновала меня мысль, что смертный приговор, постигший мое произведение, распространяется на произведения и других русских композиторов, осужденных на долгое молчание, так как русская труппа находилась тогда, по случаю охватившей Петербург итальяномании, в полном расстройстве и в ближайшем будущем не предвиделось в то время ее восстановление. Что я выстрадал в то время, сказать трудно, но, успокоившись и поразмыслив хорошенько, я должен был сознаться, что постигший запрет вполне основателен. Не следует, в самом деле, да и с какой стати, русским композиторам подделываться под итальянский стиль. Вот правдивый рассказ об участи, постигшей «Birichino di Parigi». Запрещено было ставить на итальянской сцене произведения русских композиторов, мало известных, подделывающихся под итальянский стиль; но не воспрещено было итальянцам исполнять образцовые произведения в переводе, а между тем в «Записках» незабвенного М. И. Глинки сказано, между прочим: «Жизнь за царя» не была дана итальянцами, потому что публика была недовольна от неудачных попыток русских композиторов (Львова и меня) и жестоко раздражена после великолепной неудачи (fiasco) оперы «il Birichino di Parigi»... Вышло высочайшее повеление не принимать на итальянский театр произведений русских композиторов, Gloire a M-r..!» * Ни в каком случае, повторяю я, высочайшее повеление не могло относиться к опере М. И., заслужившей уже громадную известность; ставили же в переводе на итальянской сцене «Фрейшюца», «Гугенотов» и другие образцовые произведения; но весьма может быть, что люди, ко мне недоброжелательные, желая поссорить меня с Глинкою, представили ему дело иначе, уверяя его, что я причиною непостановки «Жизни за царя» на итальянской сцене. Сколько мне помнится, Глинка не был ни в одном из представлений «Birichino», иначе я убежден, что он никогда не написал бы свидетельство о великолепном фиаско несчастной моей оперы[8]. Пред русскою публикою, пред публикою, прочувствовавшею и оценившею «Жизнь за царя», композитор, подделывающийся под итальянский лад, заслуживал, конечно, полнейшего fiasco; но этого положительно не было, в чем ссылаюсь на очевидцев и преимущественно на графа Соллогуба, присутствовавшего и на репетициях и на представлениях «Birichino» **.

Должно сказать, впрочем, что только из «Записок» покойного я узнал, к величайшему моему огорчению, до какой степени недоброжелатели мои успели восстановить противу меня добродушного, но до крайности впечатлительного, нервозного Михаила Ивановича. При жизни он никогда не давал мне почувствовать ни словом, ни делом своего противу меня неудовольствия. Попрежнему он принимал меня довольно ласково, и хотя я замечал в последнее время пребывания М. И. в Петербурге значительное с его стороны ко мне охлаждение, но я приписывал

* Слава г-ну [Толстому]! (*франц.*).

** Неужели Глинка имел действительно намерение поручить итальянцам исполнение «Жизни за царя»? Можно ли вообразить себе какого-либо итальянского певца, хоть даже Лаблаша, в роли Сусанина? — *Примечание Ф. Толстого.*

это неудовлетворительному состоянию его здоровья и нашим зрелым летам. До объяснений, однакоже, дело никогда не доходило, о чем душевно сожалею, потому что мне легко было бы опровергнуть взводимые на меня клеветы и незабвенный М. И. не внес бы, конечно, в свой дневник тех незаслуженных укоризн на мой счет, которые ныне находятся в его «Записках». Чему же, как не напускному, привитому ему раздражению приписать следующие слова М. И. Говоря о великолепной оркестровой фантазии, написанной на известный мотив «Камаринской», Глинка говорит, между прочим:

«Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ему отворили. Несмотря на это Ф. М. Т. (Ростислав) на репетиции «Камаринской» сам говорил мне, что он, объясняя государыне императрице Александре Федоровне мою «Камаринскую» в последней части этой пьесы, а именно где сперва волторны держат педаль на Fis (не держат, а отбивают), а потом трубы на С, — сказал ее величеству, что это место изображает, как пьяный стучится в дверь избы. Это соображение мне кажется приятельским угощением, которым не раз потчуют в жизни»!

Возможно ли истолковать в предательском смысле предложенное мною истолкование! Действительно, покойная государыня императрица спросила у меня однажды, что должно обозначать это внегармоническое (впрочем, до поразительности эффектное) постукивание валторн и труб — и я объяснил по крайнему моему разумению. «Мне кажется, сказал я, что в «Камаринской» в этом удивительном scherzo, достойном подписи самого Бетховена, преобладает юмор, и весьма может быть, что эти внетональные постукивания должны изображать постукивания в дверь подгулявшего русского мужичка»[9]. Вот слово в слово мой ответ ее величеству, и слова эти впоследствии я в точности сообщил М. И. Спрашивается? Возможно ли придать им смысл какого-либо недоброжелательства или приятельского угощения, как выражается Глинка, а между тем вот что сказано в «Записках»:

«Знаменитый наш критик (слово знаменитый курсивом и конечно в ироническом смысле) по глубокому пластическому воззрению, не нашел ничего лучше и умнее как только то, что пьяный толчется в дверь».

Теперь только, повторяю я, из «Записок» покойного я узнал, как успешно действовали мои недоброжелатели, поставившие себе задачею окончательно восстановить противу меня Михаила Ивановича. Теперь только я догадался, кто, как и почему добивались этой цели.

По возвращении М. И. в Петербург (в 1854 году) вокруг него составился кружок новых, не знакомых мне личностей. Сколько я мог заметить, все они были люди умные, образованные и дорожили, как и я, славою лучшего нашего отечественного композитора; но смотрели на призвание Глинки с другой точки зрения, чем я. Я видел в Глинке гениального основателя русского оперного стиля, на началах, указанных в опере «Жизнь за царя», а они смотрели на него с космополитической точки зрения и видели в нем, если не ошибаюсь, продолжателя Вебера и Бетховена[10]. Как ни старался я сблизиться с означенным кружком, старания мои остались без успеха, и я окончательно раздражил их против себя, напечатав в предисловии к разбору «Ивана Сусанина» выписку из письма, адресованного мне г. Улыбышевым (автором биографии Моцарта), в котором сказано было, между прочим: «En lisant vos articles, je me suis dit bien de fois, avec un orgueil naïf, que l'on

pardonne aux vieillards: oui, Rostislaff est mon héritier légitime — le seul véritable critique musical, qu'il y ait parmi les russes *[11].

Следует заметить, что тогда еще не появлялись в печати блистательные, но часто парадоксальные статьи А. Н. Серова, ни статьи В. В. Стасова, и что о господине о трех звездочках [12], нынешнем грозном музыкальном рецензенте в С. П. Вед. и помину не было. Тем не менее, я поступил неосмотрительно, и теперь вполне сознаю, что появление в печати вышеупомянутых строк должно было подействовать весьма раздражительно на людей, не разделяющих вполне моих воззрений и имеющих притязания на непогрешимость критических воззрений. Однакож я и не подозревал еще в то время, до какой степени сильно было это раздражение, а между тем недоброжелатели мои пользовались моим неведением для восстановления более и более противу меня Михаила Ивановича.

Однажды, после появления в «Северной пчеле» подробного разбора оперы «Жизнь за царя», я предложил Михаилу Ивановичу прочитать ему мои статьи. Глинка согласился. Мне очень памятен этот вечер, глаз на глаз.

Глинка почти все время в продолжение чтения расхаживал неслышными шагами (он был в халате и в туфлях), поглядывая на меня исподлобья и не делая во время чтения никакого замечания. Желая объяснить, по какой причине я принялся за подробный технический разбор в 1854 году оперы, появившейся в 1836 году, в предисловии к разбору я написал, между прочим, следующие строки:

«Главнейшая и так сказать задушевная причина, побудившая меня выступить на неблагодарное поприще музыкальной критики, не что другое, поверьте, как сердечное мое участие к произведениям отечественных наших композиторов. Мысль, что гениальные творения М. И. Глинки не были еще разобраны, исследованы и оценены по достоинству, преследовала меня безотвязно — и я решился приняться за перо, как говорится, набить себе руку и, заслужив доверие просвещенной публики, высказать все, что у меня было на душе и представить художническое значение наших композиторов (и в особенности Глинки) в настоящем его свете **.

Далее, желая объяснить цель и стремления Михаила Ивановича, я доказывал, что в опере «Жизнь за царя» он прокладывал новый путь для лирического нашего искусства.

«Движимый национальным чувством и проникнутый до глубины сердца выразительностью и задушевностью народных мелодий, Глинка задумал,— говорил я,— выработать в горниле собственного вдохновения, так сказать, мелодии, почерпнутые из народных источников и возвысить их до лиризма», и проч. и проч.

Почти вся рецензия написана в этом несколько дифирамбическом тоне и, следовательно, обидного в ней, кажется, ничего не было; а между тем, во время чтения, я замечал, что М. И. все более и более хмурился, и не делая никаких возражений, только изредка наклоняет голову, как бы в знак иронической благодарности, когда похвалы заходили уже слишком далеко, по его мнению.

По окончании чтения, Глинка, наконец, прервал молчание и высказал следующее, достойное замечания мнение:

---

* Читая ваши статьи, я говорю себе неоднократно с наивной гордостью, которая простительна старикам: да, Ростислав мой законный наследник — единственный настоящий музыкальный критик, которого имеют русские *(франц.)*.

** С целью возбудить доверие читающей публики, я и напечатал выписку из письма Улыбышева.—*Примечание Ф. М. Толстого.*

«Благодарю тебя за доброе намерение, но я нахожу, что разбор твой цели не достигает. Вдаваясь с излишком в некоторые технические подробности, ты ничего этим не объясняешь, а между тем упускаешь из виду то именно, на что следовало бы указать в видах полезного предостережения для других русских композиторов. Зачем ты не сказал, например, что в русском стиле не следует вводить итальянскую кабалету, как например: «Меня ты на Руси»?

— Но, помилуй, — воскликнул я в ужасе:—мелодия эта проникнута русским духом!

«Да! но форма отзывается итальянщиной. Возможно ли, чтобы такой человек как Сусанин, вздумал бы повторять слово в слово, только квинтою ниже, наивные излияния сироты Вани? Зачем ты не указал на неуместность коды в том же дуэте — «На великое нам дело только путь нам укажи»,— ведь от нее так и разит итальянщиной! Понимаешь ли?»

Глинка оживился и долго указывал на отступления, сделанные им в «Жизни за царя» от коренного, рационального, по его выражению, русского оперного стиля.

«Нет, любезнейший,— сказал он в заключение: — так рецензии писать не следует; взялся за критику, так и пиши правду-матку, а похвалой никого не удивишь» [13].

Я был поражен воззрениями М. И. на недостатки собственного произведения, но я положительно утверждаю, что нисколько не обиделся его замечаниями, а напротив, от души благодарил за откровенно высказанное им мнение. Вообразите же, какое горькое чувство должен был я испытать, прочитав следующее письмо М. И. Глинки: «Несмотря на успех моей молитвы, N (некогда приятель) восстает против нее. Странно кажется, а вот в чем дело: он сердит на меня отчасти за то, что я не пришел в восторг, когда он с самодовольною улыбкою и прихваливая себя, читал мне разбор «Жизни за царя». Что ж делать, всякий волен думать как хочет: я никогда не считал N глубоким музыкантом. Разборы его не только не убеждают меня в противном, но ясно изобличают, что взгляд его на музыку остался также поверхностен и однообразен» * [...].

В жизни, так же как и на поле битвы, необходимы: мужество, стойкость и неутомимый труд. Врагов презирать не следует, но и бояться их не подобает! «Выстрадать продолжительную жизнь — не поле перейти»; но если невзгоды и неудачи, встретившиеся на пути жизни, происходили не по нашей вине, а потому только, что обстоятельства сложились так, а не иначе, то унывать не следует. Но, не унывая, не следует пренебрегать указаниями опыта. Известное изречение: «Si jeunesse savait — et si vieillesse pouvait» ** исполнено глубокого смысла. Ввиду этого изречения, я и решился выставить мою личность напоказ и потревожить стоячие воды многолетних моих воспоминаний на пользу и в назидание орудующего трудящегося молодого поколения.

---

* «Русский архив», 1869 г., тетрадь 2-я, письмо к Булгакову.— *Примечание Ф. М. Толстого.* Письмо см. в ЛНГ II.

** «Если б молодость знала, и если б старость могла» (*франц.*)



ЧАСТЬ ВТОРАЯ





Н. А. МАРКЕВИЧ

ИЗ ЗАПИСОК

Еще до Петербурга, на Лапинцах, Павел Павлович Белецкий-Носенко приучил нас писать ежедневно записки о том, что случилось с нами и вокруг нас [1]. Эти записки он удержал в своем архиве и очень ими дорожил. По привычке я уже и в Петербурге отмечал все, что интересовало меня; но эти отдельные листки в полулист, в четвертку, в осьмушку многие были употреблены на зажигание трубок, на обвертку свеч; часть потеряна на станции дорогою в Малороссию; часть погибла в Васьковцах [2] с письмами, оставленными мною, когда я уезжал в полк [3]. Однакож любопытнейшие тетрадки и листки, которых читать я никому дать не хотел, которые были спрятаны под ключом, те уцелели. С них и с воспоминаний, ими пробужденных, я составил эти записки.

Худшее, т. е. самое тяжелое время моей юности, было житье в четырех стенах университетского пансиона. Не могу сказать, чтоб я несчастлив был, нет. Я всегда умел мириться с судьбою; но эти 2 года и 5 месяцев были самые бесцветные в моей жизни.

Я вступил в пансион 7 сентября в 1817 году, оставил его 2-го февраля в 1820 [4].

1-го сентября 1817 года был торжественный акт открытия пансиона при Главном педагогическом институте. На акте открытия был и я и зачислен в брошюрке сорок первым. В 1819 году Институт переименован в университет, а пансион назван университетским. 7 сентября 1817 года я был отвезен в пансион и сдан инспектору.

Оставляя многое ребяческое в стороне, я не хочу выбросить всего из памяти. Есть в тогдашних моих записках многое столь странное, столь характеристическое, что и теперь не может не пробудить чего-то вроде тогдашних чувств и впечатлений. При виде этой синей и серой бумаги, отлитой на проволоке, еще более возвращаешься мысленно к тому далекому времени, и кажется, толпа товарищей роится снова вокруг, хотя, говоря словами поэта:

Иных уж нет, а те далече [5].

Даже самые рюбарбативные хари профессоров и гувернеров, столь отвратительные в те времена былые, ныне привлекательны. Так сильно действует воспоминание. Но если это воспоминание пробуждено откровенными, наивными выражениями, в то самое время вылившимися с на-

шего пера, если это истина нагая, не стесняющаяся даже в словах, тогда действительность становится у нас перед глазами, и описанные предметы, кажется, можно ощупать. Далекое, бесцветное становится радужно-разноцветным.

*

Сентября 7-го я был уже в стенах пансиона. Не могу выразить тоски, которую почувствовал я, стоя на холме в саду и видя вокруг себя толпу мне незнакомую. Они между собою уж ознакомились, освоились, а я для них новичок, один душою в их толпе [...]

Начались расспросы, кто мой отец, кто моя мать, где я родился, где я учился, есть ли у меня родные в П[етер]бурге? Удовлетворив по возможности любопытство товарищей, я просил показать мне сад и дом. Вызвались двое, их физиономии мне понравились: один небольшого роста, белый, как баран курчавый, волоса цвета льняного, губы толстые, нос вздернутый, сам жирный; это был Лев Сергеевич Пушкин, родной брат начинавшего прославляться Александра. Другой был сам худой и длинный, ноги тонкие и длинные, нос острый и длинный, цвет волос такой же, как у Пушкина. Это был Сергей Александрович Соболевский [6]. Они взялись быть моими вожатыми; за нами, впрочем, следовало много и других.

Первое, что меня остановило: стена каменная, отделяющая наш сад от каких-то обширных построек. За стеной была «секретная Калинкинская больница». — Такова была вывеска. На нашей стороне были густые старые деревья. На южной стороне сада был хорошенький домик, квартира нашего профессора естественных наук, Зембницкого. Тут же дворик, кухня, решетка с воротами и калиткою в сад и другая с воротами же и калиткою на улицу, по которой дорога в Екатерингоф и на Гутуев. С восточной стороны опять стена, за нею пивоварня. Сад тенист; одна беседка [...] на холме; другая огромная, круглая вся в окнах и в зеркалах, вделанных в стены; в ней обширная овальная комната на юг, окруженная с трех сторон небольшими комнатами.

«Высокие деревья возле заборов и стен всегда полезны»,— сказал я шопотом моим вожатым. — «Для чего?» — «Для прогулки за стеной». — «Как же спрыгнуть со стены?» — спросил Соболевский. Я вытянул из платка нитку и сделал несколько глухих петель. «Веревка недорого стоит»,—сказал я. — «А если соседи донесут?» — «Вот еще! пивовары донесут! Надобно покупать у них каждый раз бутылку пива, они еще и лестницу подставят». У меня было теперь два верных друга. Таковыми остались они до моего выхода из заведения.

Потом пошли мы осматривать дом [7] и двор. Дом был двухэтажный, третий полуэтаж, над ним мезонин в четыре комнаты [8]; в западные окна был виден Кронштадт [...]. В нижнем этаже были ложа швейцара, лестницы, конференц-зала, главная столовая, буфет и несколько пустых комнат. Во втором этаже залы: рекреационная и рисовальная, инспекторский кабинет и классные. В полуэтаже библиотека и кабинеты. В зале рекреационной была из холста ширма до потолка, она была поставлена вокруг печи, между нею и печью можно было ходить, а на ней в золотых рамах, на трех ступенях царский портрет во весь рост. В зале рисовальной вся стена была стеклянная, на юг; стена с окнами и дверью отделяла ее от рекреационной. Восемь столов на катках были посреди залы. В рекреационной был паркет, но люстра снята. В комнате, где назначен был класс пения, колонны были марбрированные cannelées *.

---

* дорические, под мрамор *(франц.)*

Во дворе были, став к Фонтанке лицом, налево баня, направо кухня. Обе соединялись с главным корпусом полукруглыми коридорами; с обоих боков главного корпуса шли небольшие прямые коридоры к двум длинным двухэтажным флигелям, которые отвесно шли от дому к улице и притолоками выдавались на улицу. В левом были камеры, т. е. дортуары, счетом 8, из них одна внизу, 4 умывальни; внизу запасных несколько комнат, в одной из них я лежал в кори; да были еще комнаты для слуг. В правом жили инспектор, кое-кто из профессоров, больница, кастелянская, казначей, всех их прислуга и кухни. От небольших прямых коридоров тянулись два длинные, ведущие в нужники, каждый о пяти сидениях. Таким образом двор разделялся на три отделения; из каждого были ворота на улицу, т. е. на набережную Фонтанки, за Фонтанкою Сальный Буян; через два двора на восток взморье.

Круглая зеркальная беседка, как мы сначала ее называли, была на восточной стороне сада, возле самого нужника,— и отделялась от него густою клумбою рябин, берез и акаций.

*

Все, что можно было видеть, т. е., кроме начальнических квартир, прачечной, кастеланной, я осмотрел с напряженным вниманием.

...Поутру позвали меня в инспекторский кабинет. Доктор Гаевский вывел меня в отдельную комнату [...] оттуда повели меня в дортуар, где опять раздели, спрятали мое платье в мой шкафчик. Я натянул на себя преузкие и претолстые подштанники, такие же узкие китайчатые штаны, завязал шею черным шелковым галстуком, надел черный китайчатый жилет и наконец толстого зеленого сукна с красным воротником и красными обшлагами куртку; на пуговицах медных был двуглавый орел; мне сдали по счету белье, велели его сложить в выдвижной кроватный ящик; сдали казенное платье, велели его сложить в шкаф. «Вот ваша кровать, ваш шкаф, ваш столик, ваш шандал и щипцы и все, что нужно». Последнее было сказано с указанием в сподний ящик шкафчика. «Возьмите ключи, берегите ваши вещи. Ваш № 1-й». Я взглянул: на моем плаще, на фуражке, на сапогах везде стоял № 1. Эта казенщина меня испугала, мне показалось, что я разжалован, что я солдат, что я колодник. [...]

Наша камера была 1-я [...] Кровать Масальского стояла возле моей, с правой стороны, а Соболевского—с левой. Так оставалось и до выхода моего из пансиона.

Каждая камера имела своего гувернера; они спали в самой камере, за шалевочной перегородкою, доходящею до потолка. Они дежурили по 2 в день. Нашим гувернером был мусье Трипе или, как я прозвал его, Mr Trois-pets *. Он после был шляпным фабрикантом [9].

Оставя на после описание нашей обычной жизни, опишу начальство наше, потом профессоров и учителей и, наконец, товарищей, то есть тех, с которыми я был знаком, враждебно или дружелюбно.

Министром нашим был князь Голицын, но это человек государственный, у нас он был один только раз; мы знали об нем только по-наслышке. Спустимся степенью ниже.

Попечителем был Сергий Семенович Уваров; после граф Сергий Семенович. Спустимся степенью еще ниже.

Директором был д. ст. сов. Кавелин. Он был соученик дяди моего, графа Вас. Вас. Гудовича и потому обласкал меня. Он мне с первого разу не понравился; и я не ошибся: он был недоступен, довольно

---

* Три ветра (кишечные) *(франц.)*

жесток за каждую вину, и тяжел на награды. Страшный по виду инспектор был гораздо лучше, приветливее и добрее Кавелина.

Инспектором был Андрей Андреевич Линдквист, соученик и почти однолеток, тремя только годами моложе бессмертного Шиллера, с которым сидел даже на одной скамье. Он роста был большого, парик его с à la coq'ом * похож был на старинный соусник; углы рубашечного воротника торчали почти до глаз; поворачивался он всем телом; ходил в сапогах скрыпучих, медленно, не ворочая ни вправо, ни влево головою; если ему нужно было взглянуть на какую-нибудь сторону, он делал всем корпусом полоборота, говорил отрывисто, громко, грозно, лаконически и постоянно держал указательный палец правой руки на губах. Он показался мне очень страшным.

Когда он учился с Шиллером, он перепрятывал его «Die Räuber» **, если приближался к столу начальник. А Шиллер писал эту бессмертную трагедию, сидя за школьным столом [10]. Это мне сам Линдквист рассказал. Когда сын графа Ильи Андреевича Безбородко воспитывался, умом и телом немощный, тогда Линдквист был его воспитателем, и жили они у графа Виктора Павловича Кочубея в Дрездене. Тут Линдквист познакомился с батюшкою [11].

Узнав Линдквиста, я душевно полюбил его. Это был благородный и добрый человек, прекрасный ум, прекрасное сердце, под корою шероховатою и даже жесткою [12].

Под-инспектором был назначен Галич, профессор логики. Но он был им не надолго; его заменил двоюродный дядя знаменитого Ал. Пушкина, Алексей Михайлович Пушкин. Ни имя, ни родство не спасли его от общей ненависти. Скотина, злой, вспыльчивый, злопамятный, подозрительный и заносчивый. Маленькая, ничтожная фигурка; идучи, он бывало как маятник качается взад и вперед и держит постоянно руки в карманах штанных [...]

Наш гувернер Трипе был добрый малый; в нем прекрасною чертой была сострадательность [...]

Шкларевич, гувернер 8 камеры, был очень любим воспитанниками. Я объявил, что обидевший или огорчивший Шкларевича будет разведываться со мной. Никогда никакой шалости не бывало в дежурство Шкларевича [...].

Эллена, добрейший итальянец [13], был очень недолго гувернером. Нас удивляла его огромная трость, которую он всегда держал на устах, как Линдквист указательный палец.

Однажды, стоя в камере у окна на Фонтанку, я увидел, что Эллена идет из города и, не доходя до калитки, сел у больших ворот на скамье; потом наклонился и прилег, спустя ноги в снег; одни смотрели на это и смеялись, но я, и за мною человека два-три нашли это странным, тем более, что Эллена был неподвижен. Выходим, чтобы осмотреть его — он умер. Палка лежала возле, мы анализировали ее, нашли, что она развинчивается, внутри ее стеклянная трубка, а в верхний конец вделана затычка; ототкнув ее, Эллена прикладывал палку к губам и вечно был пьян.

Шеллер был гувернером самой младшей комнаты; это ничтожество вполне; впрочем, он и был очень недолго. Бывали еще и другие, эфемерные, мотыльки перелетные; не стоят воспоминания; но вот три главные, вот три, которых физиономии врезались в память каждого из соучеников моих.

---

* с коком (*франц.*)

** «Разбойники» (*немецк.*)

Красавчик и умница, обруселый и в русское дворянство втершийся француз — Делинь.

Глупый, как порожняя бутылка, безобразный, длинноносый немец — Гёк.

Вполне болван, приземистый бульдог, плечистый инглиш — Битон [14].

Вот три неблагонамеренные, скучающие должностью, считающие гувернерство ремеслом нестерпимым, но приносящим выгоды, берущие взятки, покровительствующие шишам-доносчикам, глядящие на воспитанников как на золотой рудник или как на мясо, годное для бифштекса.

Делинь, сладкоречивый, улыбающийся, был у нас постоянным экзекутором и, уж должно отдать справедливость, умел славно высечь. Знал где чувствительнее, где долее не заживет; умел делать во время сечения приговорки, замечания, наставления, рассуждения, подкинуть острое словцо; давал отдыхать минуты две-три, разумеется, чтоб разболелось и потом еще больнее было бы продолжение; наконец, умел растянуть наказание так, что на сто розог употреблялось не менее четверти часа. Никогда не подарил никому ни десяти розог. Велено дать три сотни, непременно отсчитает. Он у многих остался в памяти навсегда; да и следы его стараний и трудов остались у иных навсегда в виде оспин и белых черточек. Я с ним три раза имел дело [15].

Гёк. Кроме длинноногости, длинконосости и других красок неотъемлемых, был лыс. Немедленно я прозвал его *«Hic, Hac, Hoc»*. Это был мой plastron, мой cheval de bataille *. Он имел привычку, когда поднимут шум воспитанники, стать посредине залы на звездочке, находящейся на паркете, отвесно под крючком, где висела люстра. Это середина комнаты. Отсюда он, бывало, кричит на воспитанников, чтоб их усмирить:

Eh!.. Silence, Messieurs, silence **

Я закричал:

Eh! Comme Hoec chant en cadence ***

Когда же он кричит, бывало, по-русски:

Тише, тише, господа!..
Что это такое?

находя, что это хорошие хореические стихи, я прибавлял:

Чай без сахару вода,
Все дают плохое!!

Как злился он за двоестишие, которого первый стих был Ив. Ив. Дмитриева; оно очень, впрочем, нравилось Кюхельбекеру:

И это человек?— [16]
Нет! Это просто Гек!

---

* Мое посмешище, мой конек (*франц.*)
** Эй, тише, господа, тише! (*франц.*)
*** Эй! как Гек поет ритмично (франц.)

Но более всего выводили его из себя шутовские стихи:

О, Петр Делины! О ж[...] сек!
Мерзавец твой приятель *Hoec:*
Апрелеву дал много мук.
Тарантул этот гадкий *Hic*
Подвел под розги много с [...]
Лысак-поганец этот *Hac;*
В беседке часто слышен крик,
И все причиной этот *Hic:*
Скажи, Делины! Какой в нем прок?
Как пробка глуп твой *Hic*, *Hoec, Hoc.*

Однажды я сделал из картона кораблик, вложил в него для отвеса камешек и налил чернилом, потом продел шнурок из рисовальной залы, через разбитое стекло окна, и привесил на крючке, где висела люстра. Снурок был невиден в высоте, да никто не обратил внимания и на кораблик, тем более, что все это было сделано ночью. Вот поднялся в зале шум, Гёк вступает на звездочку паркета, кричит свое: «Тише, тише, господа!» Вдруг чувствует щелчок в лысине и какую-то холодную жидкость; одет он был, как всегда, во фраке коричневом и в жилете белом, он схватился за лысину, за жилет, руки отпечатались на жилете, чернило текло за галстух, на лицо, а между тем даже и самые приближенные не знали, чья это выходка.

Масальский сказал ему: «Каша с салом!» Вместо того, чтоб нас защищать от вора казначея, он отвечал крикливым своим голосом: «Так не ешьте!». Ночью, когда он спал, кто-то подскочил и забил ему в рот целую горсть свечного сала. Он жаловался инспектору; меня позвали, я отвечал, что он даже не у нас в камере, и что я даже не понимаю, как можно подозревать кого-нибудь из 1-й камеры, которая от него за 5 комнат.— «У меня и теперь во рту отзывается свечным салом и тошнит».— «Так выплюньте»,— отвечал я. Негодяй очень хорошо понял намек на вчерашнее: «Так не ешьте». Ясно было для него, что ночной дессерт ему поднес я; но улик не было [...]

Теперь остается Б и т т о н. Вот этого-то я славно доехал, да славно же и поплатился; этого я оставлял на закуску. Я сказал уже, что он был болван. Выговор был у него уморительный; он хочет спросить: заперли ли вы дверь? и говорит: «Запертуль лы вэ двейр?» [...].

Однажды я привинтил его фрак к скамье. Другой раз выплеснул с лестницы на него после ужина помои.

Короче, я его терпеть не мог; я жалел делать злое что-нибудь с другими, я насмехался, писал стихи, делал забавные фарсы, но обижать не любил. С этим бульдогом у меня не было жалости; я всегда придумывал для него такое, чтоб было чувствительно. [...]

*

У нас за русский язык учреждены были марки по одной на каждую камеру: они имели форму: (VIII) и на одной стороне цифра камеры. Кто в будни говорил по-русски, тому отдавали марку. Кто имел марку перед чаем, лишали чая или булки, что сам предпочтет; кто имел ее перед обедом или ужином, лишался любого блюда. Говорить по-русски разрешалось за обедом, за ужином, за чаем и по праздникам. Когда камера приходит к лестнице, по которой из рекреационной залы спускаются в рефектуар [17], дежурный гувернер спрашивает, у кого марка, и тот уже оштрафован; с этой минуты допускается русский язык, марка остается у того, кто имел ее перед обедом или перед чаем, пока снова камера

вступит в зал. Это ссорило товарищей, доводило их до драк, иные были по три дни без булки, без блюда. Товарищи бросились ко мне. В это время нас было в камере 15.— «Что ж делать, господа?» — сказал я.— «Силы не побороть! Нужна хитрость. Разделимся днями, нас 15; выкиньте воскресные дни, это значит, что каждый будет дежурным по марке один раз в 17 дней. Он уж должен покориться необходимости; в этот день он будет за обедом и ужином без блюда, за обоими чаями без чего рассудит; но он знает это за 16 дней вперед, он привык к этой мысли; это общественная тягость; зато и он и каждый из нас свободен и может говорить на каком хочет языке шестнадцать дней».—Все были в восторге. Один Миллер не захотел принять участия в общем деле.

Миллер был шпион и страсть Биттона; внук Державина, нашего бессмертного лебедя. Это был главный дурак в целом заведении; толстобрюхий, с жирною красною харею; за что был прозван—мясником.

Чтоб наказать этого негодяя за несогласие с товарищами, мы сговорились ловить его всеми силами и постоянно на русском языке. Для этого мы сделали 15 марок совершенно одинаковых. Соболевский заплатил столяру за работу, я роздал каждому по одной. Миллер оставался по целым неделям без булок за чаем, без блюд за обедами и ужинами. Наконец, он сделался чрезвычайно осторожен [...].

З е м б н и ц к и й, учитель естественной истории [...].

Р о г о в — учитель истории.

А р с е н ь е в — профессор географии, не рыжий, а просто красный. Я его очень любил и называл к р а с н ы м с о л н ы ш к о м [...].

Б у т ы р с к и й — профессор русской словесности. Умсрительный педант. Не довольствуясь ложными понятиями и суждениями о литературе русской, не довольствуясь критиками на Батюшкова, Жуковского и Пушкина, он в грязь топтал Шиллера [...]

Р у с с е л ь — учитель французского языка, седой, важный старик, эмигрант революции, хорошей фамилии и был богат, но после казни Людовика XVI бежал от терроризма и поселился в России. Он должен был содержать жену и дочь, для этого давал уроки французского языка. Преданный Бурбонам, во время Империи не хотел возвратиться в отечество, а во время возобновления королевства по старости и бедности не мог [...].

Р а у п а х, европейская знаменитость, германский трагик, профессор языков немецкого, французского, латинского и греческого, и профессор истории; человек с необыкновенным даром слова, даже на русском языке, фигура серьезная, умная и задумчивая [...]

Ему обязан я был тем, что остался в пансионе, когда выгнали оттуда Ник. и Ив. Михайловичей [Скоропадских]. Я пришел в конференцию, вступился за двоюродных братьев и изгнанье их назвал подлым делом. Решили меня изгнать с ними. Раупах, узнав о том, объявил, что мою горячность находит он извинительною, ибо я вступился за родных, к тому же, что я лучший из воспитанников, делаю честь и могу сделать славу заведению; что если меня выгонят, он оставит давать уроки в пансионе. К Раупаху пристали Руссель, Зембницкий, Арсеньев и Кюхельбекер [...].

Раупах был выписан из Германии императрицею Мариею Федоровною для воспитания Шереметева; и, говорят, получал из графской конторы огромное жалованье. Не знаю, правда ли это. Впоследствии государь велел ему выехать из России. Причины нам не были известны [18].

Г а л и ч [...] профессор логики. Я его не любил; это был педант... [19].

Чижов, профессор математики, тридцатилетний человек большого роста и приятной наружности, но как лунь седой [...].

Киндерева, учителя математики, я почти не знал.

Кушакевич, учитель математики в нижнем классе [...]

Хотя здесь следовало бы поместить Кюхельбекера, а не учителей искусств и художеств, но мне хочется завершить моим другом и любимцем и потому перехожу к живописи, музыке и пр.

Бессонов, учитель рисования [...] был характера очень веселого и мои выходки иногда доводили его до какого-то гомерического смеха [...]

Высоцкий, гитарист и фортепьянный учитель [20] [...]

Бём, музыкальная знаменитость, виолинист; маленький человечек, он очень любил меня, потому что я с выражением восторга присутствовал постоянно при уроках, которые давал он Масальскому, Глинке и Жерве [21].

Кавос, маэстро, учитель пения, переделыватель малороссийских и русских народных песен на итальянский лад [...]

Дютак, кругленький французик, с точеными икорочками и ляшечками, в башмачках с пряжечками и в шелковых чулочках. Я подсыпал ему хлопушек под ноги. Бывало, по вторникам и пятницам он встанет в позицию, Раклер [22] начнет допотопный менуэт или контреданс, который козел танцовал с Ноем, когда напились оба пьяны. Дютак командует: шассе ан-арриер, шассе ан-аван, глиссе, тур сюр плас* [23] [...]

Севербрик, учитель фехтования, длинный, худощавый. Опять ряд воспитанников, человек с полсотни, все в проволочных масках, с рапирами, в перчатках, имеющих сверху подушки, и Севербрик начинает команду: «Фотер кор труа! — Поанье а ла посите де ханш! — Афансе!» ** [24] [...]

Доктора Гаевского мы никогда не любили; но после смерти Деменкова возненавидели.

Теперь к любимцу моему.

Кюхельбекер Вильгельм Карлович, учитель русской словесности, соученик и один из друзей Александра Пушкина, Дельвига и Баратынского, поклонник Карамзина, обожатель Жуковского [25], благороднейшее, добрейшее, чистейшее существо [...]

Кюхельбекер был очень любим и уважаем всеми воспитанниками. Это был человек длинный, тощий, слабогрудый; говоря, задыхался. Читая лекцию, пил сахарную воду [...]

Весьма часто я у него пил чай, иногда и завтракал, я наслаждался вечером, сидя у его окон, видом на пылающее в лучах заходящего солнца море. Когда он перешел в Конюшенную, я у него бывал и там: и ни одна минута неудовольствия не бросила тени на нашу приятельскую связь.

*

Перехожу к товарищам и начинаю с моих однокамерных [...].

Виламов Ив. Григ., сын статс-секретаря императрицы Марии, Григория Ивановича. Благородное существо, трудолюбивый умница. Его стихи не блестящие, но имеют печать таланта; он владел стихом. Знал языки — французский, немецкий и оба древние. Характер его был сурьезен и кроток, товарищи его любили и уважали. Никогда не был наказан. Я с ним переводил Анахарзиса [26]. В альбоме есть у меня собствен-

---

* Шаг назад, шаг вперед, скользите, поворот на месте (*франц.*).

** Корпус прямо, станьте в позу, вперед (*франц.*)

норучный его отрывок из этого перевода. В 1819 Виламов перешел в Дерптский университет и, купаясь, утонул в Чудском озере.

Масальский Константин Петрович, прилизанный, остроносенький круглячок предпочитал всем русским поэтам Батюшкова, изучал языки — испанский и итальянский, и писал гладенькие, плоскенькие стихи [...] Впоследствии он много написал басен, водяных стихов, приторных романов, дослужился до д. ст. советника, и его никто не знает из соучеников [...] Теперь это издатель «Сына отечества», переводчик «Дон-Кишота». [...]

Черноглазов был дрянь, глуп и не любим; он, Перич, Пузыревский, Дитрих, Фридрихс и Лушнин составляли общество завтракающих; сделали складчину, к ним пристало еще человек более двадцати. Они накупили ветчины, колбас, пирогов, жаркого, пива, вина, ликеров и водки. Потом с помощью наемных солдат тайно, по ночам подрылись под стену, отделяющую наш сад от Калинкинской больницы, и учредили там род пещеры, в которой можно было сидеть; вход прикрыли хворостом и поставили туда провизию. Безмозглее дела я не знаю. Для какой-нибудь потребности могли принять хворост— вот все и открыто, могли украсть провизию; и ничто это не приходило в эти сумасшедшие головы; но чуть было хуже не случилось. Боясь, что у них не станет уменья скрыть все это в тайне, они убедительно просили меня вступить в их общество; по счастью, я вчистую отказался. Во-первых, я водок и ликеров и вин и пива не пил; с колбасами скрываться нечего; они позволительны; во-вторых, тайна, сохраняемая тридцатью, не долго будет тайною; я отказался, но прочитал список товарищей и счет пожертвований. Я был поражен значительностью кассы; кроме провизии у них было до 1 000 рублей ассигнациями. Я советовал им сжечь этот список; впоследствии оказалось, что они меня не послушали и раскаивались, но поздно. Однажды, когда, по счастью, все были в классах, раздался страшный треск в саду. Побежали туда и нашли часть стены обрушившуюся. Начали откидывать кирпич и мусор, открыли пещеру, пустые и полные, битые и не битые бутылки; провизию и — собственноручную подписку вкладчиков.

Шесть названных мною выгнали немедленно из заведения [27]. Остальных целый день водили одного после другого в круглую беседку, откуда от раннего утра до позднего вечера слышен был ужасный крик. Можно судить, что пощады им не было; о чем немедленно донесено было министру самому [...]

Миллер, толстый, жирный, краснорожий, прозванный от меня «мясником». Это был негодяй, шпион, доносчик, которого я бил очень часто [...].

Нащокин: богач, потом промотавшийся, товарищ славный, умница, один из друзей Александра Пушкина, разгульный малый [...]

Двое Тютчевых, сыновья знаменитого карлы и горбуна; я их отличал за их доброту и за ум их отца [28].

Два Вревские; бароны!.. Прибавляю к ним и Сердобина... барона!.. Это дети русского посланника в Париже, князя Куракина. Добрые хлопцы; я их ласкал, наиболее старшего Вревского [29] [...]

Соболевский Сергей Александрович; мой любимейший товарищ, участник во всех моих похождениях, три года кровать его была рядом с моею; три года жили мы дружно; с его именем соединены все лучшие мои воспоминания, все наслаждения, какие имел я в эти скучные годы заключения. А они, эти годы, весьма не богаты были наслаждениями. Ревенные физиономии одних, сердитые других, педантские третьих, боксировки, старанья таиться во многом, преследования, шпионства —

все это подкрепленное гёками, маловыми, делинями, так это... не лучшие годы жизни.

Соболевский был сын Соймонов и какой-то княгини; она купила ему имя, отписала 2 000 душ и миллион ассигнациями. Умерла. Он поступил в опеку и его к нам привезли [30].

Длинный, длинный, длинноногий, неловкий, готовый сломаться, тощий как кащей, волосы цвету льняного, глаза светлоголубые, цвету ижорского неба.

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса,
И припомнил ваши взоры,
Ваши светлые глаза [31].

Нос острый и бесконечный,—короче, я назвал его «Ибис» [32].

«Ибис птица не жирная; есть ее нельзя; но египетская мудрость ей поклонялась». В большом свете дали Соболевскому другое прозвище: «Мефистофель».

Соболевский получал в пансионе по 250 рублей в месяц на книги и на лакомства. Остальные доходы приобщались к капиталу. Часто он дарил мне книги. Шиллера им подаренного зажилил Масальский, Гомер и теперь у меня. Он помогал мне в торговле книгами, камнями, раковинами, и это приносило мне в год до 300 рублей. Мы с ним вдвоем сочинили роман [...] Гениальное произведение, купленное у нас книгопродавцем за 300 рублей. Отчего, заплатив деньги, книгопродавец его не напечатал, не знаю [33]. Часто во время классов пения и танцевания мы, как неучастники, исчезали тайно из стен нашей тюрьмы, ходили и ездили в кондитерские или к Ал. Пушкину, и возвращались к девяти часам [...]

Соболевский подарил потом сестре своей 500 душ, отцу [34] триста, купил богатую подмосковную, объездил всю Европу в несколько раз, вступил в долю по филатуре с Мальцовым, свел тесную дружбу с сыном его [35], был в самых тесных отношениях с Пушкиным, напечатал на свой счет его «Цыган» [36], был в приязни с историком герцогов бургундских, посланником в Россию Барантом, с автором «la Guzla» [37], с многими другими европейскими знаменитостями и живет барином на Выборгской стороне [...] [38].

П у з ы р е в с к и й; необыкновенный талант к живописи, особенно к портретной и к карикатурам [39] [...]

Ч е р н и к о в а знал, ласкал, но мало с ним сближался [40].

Князь Л ь в о в. Благороднейшего отца [41] сын, негодяй, шпион гувернерский [...].

Л а в р о в; наследник Шешковского, предшественник Дубельта, подлец знаменитый, муж подлой бабы, был отец нашего Лаврова [42], такого же подлеца, как его родители. Знаменитый родитель, генерал был начальник тайной полиции. Служба его состояла в том, чтоб за свободу мысли и за неосторожность в слове сечь мужчин и дам. Бывало, эта ракалья набьет трубку, сядет над чьею-нибудь [...], и ее секут, пока генеральская трубка докурится. Это был Делинь в смысле государственном.

Обиженная тем, что сын вечно избит, генеральша [43] приедет, бывало, в пансион, подслушивает разговоры, подмечает шалости и доносит инспектору. Ледяным взглядом упираясь в ее кошачьи глаза, инспектор отвечал: «Merci, Madame; nous prendrons nos mesures» *. — И никаких дальнейших последствий.

* Мерси, мадам, мы примем меры *(франц.)*

Я нашел средство эту подлячку наказать: она привыкла садиться на рисовальных столах в рисовальной зале, прямо против дверей рекреационной залы. Между столами были промежутки в ладонь ширины. Один такой был против двери; тут-то и садилась она; отсюда она видела все, что делается в той зале [...]. Заметя это, я с утра еще 4 стола с одной стороны и 4 с другой придвинул друг к другу плотно; оставил только один средний промежуток против двери, на котором m-me Лавров привыкла сидеть. Столы были на катках; по их концам стояло человек десять. Вот входит Лаврова и садится, но едва успела она усесться и успокоиться, по данному знаку столы сдвинулись и раздался пронзительный дамский крик. Накрыв головы полами сюртуков, мы убежали. Виноватых не нашли. Очевидно, что их не хотели искать.

Двое Деменковых, куряки. Я с ними не был очень близок; но знал, что это добрые люди. У одного из них сделалась под челюстью гланда; она разболелась до того, что он обратился к доктору Гаевскому. «Вы прикидываетесь больным, чтоб не учиться»,— сказал Гаевский. Через день идет он опять к доктору; опять его Гаевский из больницы прогнал. Ему стало невмоготу терпеть. Он пошел к директору, директор разругал Гаевского, Гаевский разогнал гланду какою-то мазью, гланда вошла внутрь, упала на легкие, скоропостижная чахотка и смерть. Мы все несли его гроб попеременно [44]. Долго на всех лежало грустное впечатление. Это был первый и последний смертный случай за все мое пребывание в пансионе. Мы не любили Гаевского и прежде; с этого дня мы его возненавидели. Скоро ему директор от должности отказал.

Двое Чирковых; это была моя страсть, особенно Николай, полненький, кругленький, белый, румяный, кудрявый, милое, невинное с любящею душою творение. Брат его Никанор тоже был прекрасное существо [...] Страсть его к Москве, где его родина, была безгранична, и только уступала страсти к сестре [45], которая тогда была еще девушкой, а впоследствии вышла за знаменитого любимца Руси, за партизана поэта Дениса Давыдова [...] Его [Николая] никогда не брал я в участники шалостей, Никанора иногда удостаивал [46].

Два Плещеева; черномазые цыгане, очень добрые люди, дети чтеца императрицы Екатерины и потом Марии Федоровны [47]. Он положил на музыку баллады Жуковского и несколько басен Крылова. Уморительно! Он написал оперу «Аника и Парамон». Куплеты исправил ему Ал. Пушкин [...] [48].

Шмидт; ничего не мог понять, ничего не мог выучить, из рук вон был глуп [...].

Двое Астафьевых, мы их очень любили [...] [49].

Гордеев, черномазая харица, и Апрелев, белая булка [...]

Шипилов, родной племянник знаменитого поэта Батюшкова. Я его за дядю отличал. Дядя один раз навещал племянника [...].

Краевский [...] Никогда не забуду одолжения, которое он сделал мне, дав свой фортепьян в комнату, где я с несколькими товарищами лежал в кори [...]

Графы Иван и Ипполит Кутайсовы; первый был кроток, второй нестерпим [...]

Бароны Николай и Григорий Энгельгардты. Родные братья тетушки, графини Александры Григорьевны Гудовичевой [...].

Князь Голицын, остроносенький шпачок [...] Добрый малый, любимый сослуживцами и соучениками, хотя немножко надут своим княжеством [50], но за это нередко над ним трунят.

Кусовников, отличный человек, один из любимейших моих товарищей [...].

Бижеич, один из лучших моих товарищей [...][51].

Пушкин Лев Сергеевич, белая курчавая голова, умные глаза, губы толстые, жирный, похож на портрет Ал[ександра] Пушкина в детстве. Я его иначе не называл, как «Левик». Он имел необыкновенное, врожденное чувство отличать хорошие стихи от дурных. Дать отчета, почему тот хорош, а этот дурен, он не мог, но если стих ему не нравился, должно было исправить или выбросить его. Критическое чувство было безошибочно. Сам он ничего не писал, часто, бывало, дарил он мне копии стихов брата своего, не могущих выдержать российской цензуры. Иногда дарил подлинники. Так я от него имел: «9 картин». Они мною потеряны и, кажется, украдены. Теперь они напечатаны в числе лицейских стихотворений, кажется, под названием «Фавн и пастушка». Это проба в роде Парни 30 картин. Поселясь в Одессе, Левик часто вспоминал обо мне в беседах своих с Ив. Мих. Скоропадским. Собирался заехать ко мне из Киева; но бог судил иначе: Левик умер[52] [...].

Глинка Михайло Иванович; наш гениальный маэстро, композитор «Жизни за царя», «Руслана и Людмилы», множества романсов и пр. и пр. Он уж и в пансионе был превосходным музыкантом. Будучи тогда уже учеником Фильда, он восхитительно играл на фортепьяне; и тогда уже его импровизации были прелестны. Маленький, крошечный, довольно безобразный, с огромной по росту головой и с гениальным пламенным взглядом. Я его прозвал «Глиночка». Таким он остался и доныне. Пылкий, страстный, он испортил себе имя человека излишнею любовью к вину и изгнаньем своей красавицы жены[53]. Я об нем много буду говорить после[54]. Я с ним проводил много, много чудных дней.

Ракович, Лаврентий Андреевич, товарищ мой с 1814 года, т. е. от Лапинец [...]

Заключаю список моих товарищей Николаем и Иваном Михайловичами Скоропадскими, моими двоюродными братьями [...].

Множество остальных моих товарищей остались мне так мало знакомы, что я даже их фамилии не все знал [...]

Нельзя не посвятить нескольких минут воспоминанью о старом Суслове и об Иване Бальбушенко. Других слуг я не отметил. Главная прислуга состояла из инвалидов, иногда присылали для того солдат из временно стоявших в Петербурге армейских полков. Суслов был постоянным жильцом нашего пансиона. Навсегда остались у меня в памяти рассказы его о Суворове и Швейцарии; славный старик. Бальбушенко был батюшкин крестьянин, родом из Туровки, приехал со мною, и по просьбе старого графа Мих. Вас., деда моего, принят в пансион [...].

Оканчиваю эти воспоминания о лицах, меня в то время окружавших, общим очерком пансионской жизни.

Пансион наш находился под особенным покровительством министра, и министр[55] был у нас в эти три года один раз. Впрочем, однажды был и великий князь Николай Павлович. Для большей удобности принимались дети от 7 до 16 лет, а когда это было нужно, принимались дети и 18 лет. [...]

За каждого из нас в первый год платилось по 1 800 рублей, а в остальные по 1 500. Из номенклатуры преподавателей видны предметы преподаваемые. Расписание часов учения составлялось пред начатием курса ежегодно; курс учения совершался в 11 месяцев; 12-й был каникулы. В июне был годовой экзамен, в декабре полугодовой.

Вставали мы по колокольчику в 6 часов; я называл этот колокольчик «чортовым горлом». Он особенно был нестерпим зимою при свечах; холодно, хочется полежать, погреться, понежиться — вставай! Одевались, молились богу, в 7-го половине приходили в зал; в 7 часов садились за чай: в 8 часов шли в классы; в 10 часов переменялись лекции; в 12 они оканчивались, и мы шли обедать. До 2-х часов была рекреация; в 2 часа была третья лекция, в 4 — четвертая лекция; в 6 часов — чай. Потом рекреация. Во время вечерней рекреации,— по четвергам пение, по вторникам и пятницам — танцованье. Во время послеобеденной рекреации — фехтованье и музыка. В 9 часов молитва, ужин и сон. Старшие две камеры имели полсвечи возле каждого воспитанника, и мы могли твердить уроки и писать лекции хоть всю ночь.

По воскресеньям остающиеся ходили в свою приходскую церковь; небольшая, деревянная, св. Екатерины.

По субботам распускали домой тех, за которыми присылали родные или знакомые с разрешения родных. В воскресенье на ночь, а иные утром в 8 часов в понедельник возвращались от родных. Кроме того, по праздникам годовым, на святки, на масленицу, на страстную, на святую, на зеленую неделю, и на целый июль.

*

Прогулки наши были нестерпимы; по крайней мере дома мы вольно бегали по зале или сидели, твердили уроки, писали, читали что хотелось. А в этих прогулках по городу мы обязаны были итти тихо, важно, почти молча, попарно; впереди гувернер, назади гувернер, по бокам цензора. Бывали случаи, разнообразящие их [...] Мы шли по набережной Фонтанки; вместо гувернера, я, старший цензор, шел впереди. Увидя царя, идущего против нас, я почти шопотом сказал воспитанникам: царь! Примите влево с тротуара.— Мы сошли на мостовую и продолжали путь. Поровнявшись с нами, государь сказал: «На тротуар! на тротуар! Я один, а вас много».— Рассматривая нас пристально, он спросил: «Какое заведение?» — на ответ он, ласково улыбаясь, сипким голосом произнес: «А!» и продолжал путь.

Другой раз мы шли опять по Фонтанке; маленькие впереди. Они встретились с партикулярным пансионом Курнанда, двумя-тремя фразами обменялись и схватились за чубы. Схватка перешла от малых к средним, от средних к большим. Пансионы вступили в жаркий бой. Гувернеры старались разнять, ломали руки от отчаяния, кричали, грозились; кареты, дрожки, прохожие останавливались; хохот был вдоль всей улицы; толпа зрителей и давка была ужасная. Полицейские чиновники, вместо того, чтоб разнимать, поджигали: «Славно! Славно! Ай да молодец! Вот этот хорош. Вот так, вот так его!» Наконец, старшие остановились сами от усталости и остановили меньших.

Прогулки за город были скучны, как и те, что по городу; Гутуев был исключение; его роща нам нравилась. Там держали нас как-то повольней; кто хотел бегал, завтракал, ботанизировал или купался в море. На Крестовский остров ходили мы редко.

Старших водили в Зимний дворец, в Эрмитаж, в Кунсткамеру [56], в Академию художеств. Наша библиотека была открыта только для трех старших классов; несколько раз мы были в Таврическом дворце и его саду. Я любовался размерами потемкинскими, колоннадами, бюстами, группой Лаокоона и статуей Клеопатры. Однажды были мы в Лавре, осматривали раку Александра Невского и гробницы, памятники, надписи. Нам показали Мраморный дворец и Михайловский замок. Не помню, кто

из воспитанников спросил у дворцового чиновника: «Где был Павел убит?» — Надобно было видеть, как растянулась чиновническая физиономия.

*

Матрасы у нас в дортуарах были волосяные, но твердые как доски, одеялы летние из полуситца, зимние — байковые. Шинель, подбитая байкою, сюртук, мундир, куртка, жилет, фуражка были суконные, из солдатского сукна, всего по одной штуке. Панталонов суконных двое, китайчатых двое, жилет китайчатый один, две косынки коленкоровые и две миткалевых; носовых платков три, утиральников шесть, четыре рубашки, четверо подштанников, 4 пары чулок; наволочек и простынь по полдюжины; четыре пары башмаков и две сапогов, черная косынка саржевая, пара зимних и пара летних перчаток, подгалстушник, подтяжки одни — вот наше богатство насчет костюмов. Ясно, что все было в обрез; но при этом все так толсто, так топорно и узко [57].

Обыкновенные наши блюда были: борщ с говядиной, каша гречневая с маслом, картофель с маслом, биток, бобы, фасоль, горох с маслом и жареная говядина. Зелень была со своего огорода; остальная провизия покупная; эконом принимал деньги достаточные для хорошей, но покупал дрянную и вонючую. Часто мука или крупа были прилеглые; масло воняло свечным салом. Я вытащил один раз светильню, на которой сало еще не вполне растопилось, жалобы все были напрасны. Начальство поддерживало эконома. Нередко бывало холодно по скупости эконома насчет дров.

*

Не знаю, кто первый вздумал учреждать общества. Первое из них было названо «Обществом г в а р д е й ц е в». Я не мог слышать этого названия без презрительного смеха. Когда меня начали приглашать, я сказал, что не люблю ни обществ без цели, ни названий шутовских. Они вздумали переименоваться в «Свободолюбцев» [...] я завел общество з а б а в; во-первых, сложась, мы устроили горы, накупили санок, завели кегли и качели; за катанье, качанье и за игру брали мы умеренную плату с непринадлежащих к обществу, содержали заведение, а барышами делились, потом завел я два общества: М и н е р а л о г и ч е с к о е и Б о т а н и ч е с к о е.

Вкладчики покупали, собирали, меняли камни и растения, продавали коллекции, доходы собирали в общую кассу и приготовлялись завесть главное общество—мою цель. Это было: общество М а л о р о с с и я н. Каждый малороссиянин имел право записаться, разве он шпион или доносчик, тогда и место рождения и отечество его не помогало ему. Каждый из участников вносил в кассу по 40 рублей ассигнациями; барыши из других трех обществ присылались туда же. Покупались разные провизии, всегда был запас, но вино покупалось только в таком количестве, которое могло немедленно быть выпито. Кто держал у себя вино, тот исключался из списка малороссиян. Потом решили людей добрых и честных, какой бы они нации ни были, принимать «в малороссияне». Виламова приняли за ученость и «во уважение личной дружбы со мною», Левика за то, что Александр Сергеевич его брат и Василий Львович—дядя; Глинку — за музыку; Шипилова за то, что — племянник Константина Петровича Батюшкова; и так далее [58].

Говели и приобщались иные у родных, иные в Екатерининской церкви; последних было немного; это — не имевшие родных; в их числе был я.

*

В 8 часов вечера по понедельникам ходили в баню все; в 8 часов вечера, по субботам ходили в баню желающие.

Каждый месяц отправлялись к родным ведомости об успехах и поведении воспитанников. Они были за подписью Линдквиста. Одна уцелела у меня.

Награждали воспитанников похвальными листами и книгами.

Наказания были до июля 1818 года следующие:

по воле гувернера: в угол;

по воле под-инспектора: на колени;

по воле инспектора: без обеда, без ужина, без прогулки, без чаю, на сутки на хлеб и на воду в карцер;

по воле директора: в карцер на бессрочное время;

по приговору конференции: изгнание.

В 1818 году в училище Бетанкура воспитанники подожгли дом; в Екатерининском институте дочь выбранила своего отца во время приема родственников в парадной зале; в Пажеском корпусе взбунтовались и расшибли тридцать два окна; в Смольном была открыта любовная переписка; в Конюшенном училище открыли заговор против начальства; у нас донесено министру о пьянстве Черноглазова и его соучастников. Все это дошло до сведения государя, и по высочайшей воле, министр сделал распоряжение употреблять телесное наказание с разрешения директора, но, «соразмеряя оное со степенью вины». Вдовствующая императрица распространила это распоряжение и на заведения, подведомственные ей.— Но строго запрещено было наказывать при всех, в классах, в залах, в дортуарах, а велено избирать для этого отдельные комнаты, чтоб наказание осталось втайне. Можно судить о глупости этого, когда по понедельникам обязан каждый итти в баню [...].

*

Александр Пушкин, барон Ант. Антон. Дельвиг, Евгений Абрамович Баратынский были дружны с Кюхельбекером. Я тоже, несмотря на то, что был еще воспитанником, был принят в их компанию. Федор Николаевич Глинка, Греч, Гнедич, Крылов, Жуковский, Плетнев, Карамзин имели приязненные отношения не ко мне, но к моим приятелям. Все это открывало мне тайны литературные тех лет. Вместе с ними доходили до меня и многие вести политические.

Это было время конгрессов; Агамемнон, вождь царей, как называли на Западе Александра, ездил в Верону, ездил в Лайбах [59], Священный союз процветал; Священный союз этот был не что иное, как заговор царей против народов. Окончив конгресс, царь с триумфом возвращался на родину, и Пушкин пел:

Ура! В Россию скачет
Кочующий деспот! [60]

В то же время Беранже на Западе откликался знаменитою песнью:

Christophe est mort, et du royaume
La noblesse a recours à vous:
François, Alexandre, Guillaume
Ayez aussi pitié de nous *

или

La sainte Alliance de peuples ** [61]

---

* Кристофа нет... грозят повстанцы,
Надежда знати — лишь на вас:
Вильгельма, Александра, Франца,
О, сжальтесь и спасите нас (*франц.*).
(*перев. В. Дмитриева*)

** Священный союз народов (*франц.*)

Это была неслыханная подлость. Первый зачинщик, гениальный изобретатель конгрессов и Священного союза, был ученик Лагарпа, распространитель свободной мысли, Александр. Счастье, удача убили душу его.

До 1815 года он был другой человек; по крайней мере он казался другим. Ослабление цензуры, право громко говорить, мысль об освобождении крестьян, учреждение комиссии составления законов и пр. и пр. все это было таким прекрасным началом.

*

Европа превозносила великодушие освободителя [...]. Его признали первым между собою все цари, на что ему больше? На что ему обижать их мелочное самолюбие, выказывая свое первенство. Народ, Сенат, чины встретили его с триумфом. Державин написал стихи, Бортнянский положил их на хор [62], Александру поднесли титул «Великого».— «Один бог велик!» — отвечал Александр и принял титул «Благословенного».

«Fin et faux, comme un Grec du Bas-Empire» *, сказал о нем великий Наполеон. И действительно таков он был.

Он Польшу простил, но прислал туда Новосильцова и Пеликана. Прочитайте Мицкевича «Дзяды» [63], вы поймете, что такое Пеликан и Новосильцов. Он дал полякам конституцию и прислал наместником к ним негодяя Константина Павловича. Он уничтожил молодое поколение поляков. Дал им войско между тем и все средства к восстанию. Короче — для славы все, для народа ничего.

Скоро раскусили нрав его [...].

А между тем начал он поселения. Это легионы римские, сменявшие самопроизвольно римских императоров; это меч обоюдоострый, могущий поранить того, на кого обращен, равно как и того, кто извлек его из ножен. Мысль была какая? Новгородские поселенцы могут усмирять северо-западную Россию; харьковские—юго-восточную; херсонские — юго-западную; а все вместе взятые — Москву. Мы видели, как впоследствии новгородские поселения усмиряли своих офицеров и их жен. Но что это стоило крови! Сколько ужасов, сколько казней.

Потом усилились граф Аракчеев и граф Гурьев, Клейнмихель, Салов и пр. и пр.

А между тем без литературы славы царствованию нет. Карамзин и Жуковский были покровительствуемы; цензура была легка; явилось богатое созвездие молодых поэтов. Александр их приберегал.

Сам пошел он в масоны; разумеется, что тайн масонских ему не открыли. С баронессой Крюденер он вертелся до упаду, вступив в секту кружащихся, сказать бы проще, в секту дервишей. Вдался в мистицизм, князя Голицына сделал министром просвещения; в восторг приходил от библейских обществ. В это-то время приехал я в Петербург.

Я застал уже, что мысль о свободе и конституции была в разгаре. Кюхельбекер ее проповедывал на кафедре русского языка [64]. Ал. Пушкин написал свою оду: «Вольность», другую пьесу «Кинжал» — «Деревня» [65]; все это я имел через Кюхельбекера и через Льва Пушкина. Под видом веры, распространения евангелия и библии подкапывали самовластие, и будучи: «Млад во братии, нищ разумом», министр просвещения не ведал, что творил. По его благословению явилась целая толпа мистико-религиозно-моральных брошюр: «Дочь молочника»; «Капитан Келли»; «Конец времени» и сотни других [66]. Это все и сушь и чушь. Богаче прочих такими изданиями были годы 1817, 1818 и 1819.

* Лукав и лжив, как грек Восточно-Римской империи (*франц.*)

Юнг Штиллинг был в страшном ходу: «Угроз Световостоков», под которым подразумевался Спаситель, и «Тоска по отчизне»[67], под которою подразумевалось желание смерти (!!), раскупались публикою с огромными барышами для книгопродавцев. Но финансов не забывал Голицын: он изобрел венчики и паспорты, за которые, идучи на тот свет, должны были платить мертвецы.

А между тем граф Гурьев усиливал откупа, мошеннически ставил городские шлагбаумы на полях в двух верстах от городов, для того чтоб откупщикам было безопаснее и шире. Отягощения начинались.

*

Святая Русь утешалась иногда карикатурами на министров. Таким образом явилась картинка, на которой был изображен мужичок; граф Гурьев тянет его за одну руку под вывеску двуглавого орла, т. е. в кабак; князь Голицын тянет его за другую руку — в церковь. Внизу написано: «Государственные доходы».

Другая картинка изображала индейского петуха, который глотал рубли и полуимпериалы, испражняясь ассигнациями. В петухе каждый мог узнать графа Гурьева[68].

Остряки острились, говорили, что «настал для России Гурьев день»[69]. Правда и то, что Русь хитра на выдумки и любит поиграть словами. Впоследствии, при Канкрине, говорили, что «Россия в гангрене». При Вронченке — что «Россию вороны расклюют»; при Броке — что «для России ни в чем нет проку»[70] [...].

Ужаснее всего были дела Аракчеева. Он был всесилен. Часто исчезали молодые люди из семейств, офицеры из полков; говаривали о таких, что они в крепости, в Сибири, в Неве; потом слухи о них умолкали, а сами они не возвращались уже ни к родным, ни к полкам. Это были дела графа Алексея Андреевича. В Чугуеве загоняли сквозь строй и расстреливали стариков за жалобы, что у них отнимают собственность. За такие же жалобы те же казни были и в Новгородских поселениях.

Однажды бедняки вздумали подать прошение самому Александру при проезде его в Москву. «Я сегодня прошений не принимаю»,— сказал Александр. Просители легли на дороге, своротить было некуда; из коляски раздался голос «Пошел!» — и несколько человек было раздавлено коляскою Благословенного.

В поселениях хозяин не смел продать без разрешения начальника ни цыпленка, ни яйца. Мирные избы были сломаны и выстроены во фрунт, земледельцы обучались строю, дети оделись в мундиры.

*

Клевреты Аракчеева были ненавистны для целой Руси; это Салов, Клейнмихель. Об них однажды сказал Денис Васильевич Давыдов: «Эти люди не могут со мною сблизиться. Аракчеев полил потом и кровью землю Русскую, и она принесла плодом Салова и Клейнмихеля». Зато полиция чтила этого Второстепенного Негодяя, ставшего впоследствии во главе всех каналий на Руси [...].

Клейнмихель, Салов и мадам Пукалов были всесильны при Аракчееве, а этот при царе.

Недурен был и главнокомандующий Первою Армиею Фабиан Вильгельмович.

Le bon Sacken, dont le coeur est si tendre *[71].

---

* Добрый Сакен, сердце которого так нежно (*франц.*)

Этот кроткий Ангел в один год разжаловал в солдаты 740 офицеров. Благословенный не изменял его сентенций [...].

И в это же время он не позволил нам сойти с тротуара на мостовую, встретясь с нами. «Я один, а вас много!» — сказал он и уступил дорогу нам. «Я пожалуюсь твоему генералу»,— сказал он Дм. Ив. Маркевичу, встретя его в партикулярном костюме. Дамам ручки целовал, как рыцарь. Вальсировал на балах. За что Байрон прозвал его «Героем вальса» [...].

Такова-то была любезность, рыцарство Александра Благословенного. В то же время одна девушка просила простить ее отца, сосланного в Сибирь.— «Давно он туда послан?» — спросил царь.— «Шесть месяцев», — отвечала несчастная. — «Так он еще не дошел до места»,— сказал Благословенный и не простил, прибавя к горести бедной девушки злую насмешку.

«Просите у меня, чего вам угодно», — сказал он князю Ивану Михайловичу Вадбольскому и несколько раз повторил эти слова. Понуждаемый повторениями, князь просил, чтоб всех разжалованных в его дивизии, служащих солдатами, государь пожаловал в прежние чины. Пойманный на слове, Благословенный хмурился, чмыхал, простил разжалованных, но не простил этого князю и никогда уже ни словом его не удостоил.

Раз рассердясь, он никогда не прощал. Злопамятность его стала пословицею в народе. Братья его были достойны его [...]. Константин мучил поляков и ставил моськам клистиры, Николай давал при себе солдатам по тысяче розог.

В молодости Константин, увидя бабу, моющую белье и нагнувшуюся к воде [неразборч.] избрал ее целью и убил из детской пушченки; за это Александр продержал его три дня в крепости [...].

Мы уже начали отставать от Западной Европы; при Петре мы ее нагнали, начали бить даже и шведов; при Анне и Елизавете шли рядом с просвещенными народами и даже отняли Пруссию у Фридриха Великого. При Екатерине стали выше. Уничтожили прежде всех европейцев пытки и смертную казнь, имели министров, каков был Безбородко, имели полководцами Румянцева и Суворова. При Александре стали отставать. Везде по морям явились пароходы, везде строились шоссе и готовились к железным дорогам; только у нас был один пароход, и то немца аглицкого Берда, а не русский. Да начали работать шоссе от Петербурга к Москве, вместо бесовской бревенчатой мостовой новгородской; и чванились!

Солдаты ходили учебным, т. е. журавлиным шагом; генералы учились военному искусству по книгам: «Эскадронное ученье» или «Пеший по конному строй». В 12-м году Наполеона гнали остатки воинов екатерининских, ученики Румянцева и Суворова; и как вымерли они, что осталось у нас?

Заложили Спас на Воробьевых горах и того не умели выстроить [72].

Учредили «Комиссию составления законов». Вывеска громкая, великолепная. Кто-то в слове Составления отбил первое С, вышло: Комиссия оставления законов. Александр искал виновного и не нашел. Законы же не были составлены, они остались Дедалом, лабиринтом.

Из фарс, сыгранных с Александром, замечательна следующая: он в Казанском всегда стоял у иконы Божией Матери; кто хотел поставить перед нею свечку, передавал ее переднему, чтоб не пробиваться сквозь толпу, передний давал следующему, свечка доходила наконец до царя, тот удостаивал принимать в свои царские руки и ставил

перед обра́зом. Однажды так поставил он огромную свечу, красивую, расписанную. Минут через пять свеча зашипела, из нее полетели римские свечи, бенгальские огни, шутихи, ручные ракеты, колесы, царь бледнел, выстрелы, шум, хохот!.. свечу унесли. Целый год полиция мучилась, чтоб найти шалуна; все поиски остались безуспешны.

У царя был хороший человек — Лавров; я уже писал об нем. Этот господин имел назначение Шешковского и Дубельта. Он вина тому, что Дельвиг мог написать:

Где не знает Греч,
Что его будут сечь
Больно [73]

Мало-помалу и правда скрылась от престола; Благословенный ее разлюбил. Пушкин пел на голос «Лязер ду, синцер крау» из «Жидовской корчмы» [74].

Наш царь, немец русский,
Надел штаны узки;
Ай да царь, ай да царь,
Православный государь!

Наш Волконский — баба
Начальником штаба;
Ай да царь и пр.

Только за парады
Раздает награды;
Ай да царь и пр.

А за комплименты
Голубые ленты;
Ай да царь и пр.

А за правду-матку
Прямо шлет в Камчатку;
Ай да царь, ай да царь
Православный государь! [75]

Если что хорошо было в Благословенном, так это стыдливость, понятие о том, что хорошо, что дурно. Он совестился делать зло, а приказывал его сам на сам Аракчееву, Клейнмихелю, Салову, Сакену, Новосильцову, Пеликану, Гурьеву. В Благословенном не было цинизма Незабвенного [76]. Незабвенный бесстыдно во всеведение и всеуслышание совершал бесславные подвиги и подписывал буйственные указы.

Беспокойства в Испании, карбонарство в Италии, восстание греков в Турции [77] поразили ум Александра окончательно; он стал подозрителен, начал брать с офицеров и чиновников подписки, что они обязываются не принадлежать ни к масонам, ни к карбонариям и ни к каким тайным обществам. Да и у нас Зеленая книга [78] завелась в этих же годах, несмотря на подписку.

Наполеон великий доживал веку на острове св. Елены. Слухи приносились, что он умер, потом, что он жив, потом, что бежал. При последнем все цари пугались, дрожали и прятались за Александра, у которого тоже начинало сердце биться с перепугу. Слух оказывался ложным, мерзавец Гудсон Лоу, еще более мерзавец принц-регент [79] жгли на медленном огне великого человека. Цари отдыхали. Но на душе тяготела у них ужасная мысль: подлая Англия могла спустить с цепи Наполеона.

Беранже пел свои бессмертные песни, народ их повторял от Кале до Тулона и от Атлантического океана до Рейна. «Les Missionnaires», «Les Révérends Pères», «Les Mirmidons», «La Censure», «L'opinion de ces

demoiselles» * и до нас доходили; но «La sainte alliance Barbaresque» ** приводила всех в восторг.

«Ces rois, dans leur Sainte-Alliance,
Trouvant tout bon pour leur puissance,
Jurent de se mettre en commun
Bravement toujours vingt contre un.
On dit, qu'ils s'adjoindront Christophe,
Malgré la couleur de l'étoffe.
Vivent les rois qui sont unis!
Vive Alger, Maroc et Tunis! ***

До школьных скамей долетали эти гениальные напевы француза, вечно поющего и беззаботного. Внук негодяев Людовиков, отвратительных Бурбонов, отродие самое подлое, Людовик XVIII, палач Нея и Мюрата, заговорщик и интригант, шатался на своем поганом престоле и готовил беду своим наследникам.

А в Германии убивал студент Занд неповинного фон Коцебу [80], которого бесчисленные творения так ловко Александр Пушкин назвал: «Коцебятиною» [81]. — За что он его убил; какое участие Стурдза принимал в этом деле, не знаю. Знаю, что в конце марта, в 1819 году нас школьников поразило известие о смерти Коцебу, что в Петербурге тоже много о ней говорили, и что Александр Пушкин тогда же пустил по свету эпиграмму, обращенную к Стурдзе:

Холоп венчанного солдата,
Благодари свою судьбу:
Ты стоишь славы Герострата
И звучной смерти Коцебу! [82]

Еще одно имя, не говоря о Гёте, гремело в Европе в это время. Мы не имели верных, точных переводов его творений, но отголоски их долетали до нас, отзывались в сердцах каждого и находили в каждой душе, благородно рожденной, сочувствие. Но как ненавистен был он для царей. Он к ним питал глубочайшее презрение и не боялся их. То был лорд Байрон. Он объезжал тогда юг Европы, и где звучала песнь гордого певца, там немедленно развевалось знамя свободы.

Одно из происшествий, в русской общей жизни не важное, обратило общее внимание жителей Петербурга, в том числе и наше. Это дуэль Шереметева с графом Завадовским [...]. Не знаю, как, за какую-то актрису Шереметев поссорился с Завадовским; они поговорили между собою крупно; но так крупно, что это дуэля не стоило. Якубович, одаренный необыкновенным красноречием, доказал, что мировая сделка после этой размолвки покажет трусость обоих его друзей. Они стрелялись. Шереметев лег на месте. Завадовского обходили производствами, он вышел в отставку. Якубовича сослали из гвардии на Кавказ, в Нижегородский драгунский полк тем же чином [83].

---

* «Миссионеры», «Святые отцы», «Мелюзга, или похороны Ахилла», «Цензура», «Мнение этих девиц» *(франц.)*

** «Священный союз варваров» *(франц.)*

*** Союз властителей священный,
Исполнен храбрости отменной,
Идет, чиня врагу разгром,
На одного вдесятером,
И не гнушаясь цветом кожи,
Кристофа приглашают тоже.
В союзе расцветет ваш клир
Тунис, Марокко и Алжир. *(франц.)*

(перев. В. Левика)

Этот Якубович на Кавказе играл роль героя. Получив пулю в лоб, он сидел спартанцем, не морщась, когда его трепанировали. Потом он был в числе заговорщиков 14-го декабря сослан на каторгу, прощен, управлял частными золотыми россыпями и, умирая, завещал отцу своему несколько тысяч рублей. К нему-то относится знаменитая выходка Репетилова:

Когда об честности высокой говорит,
Каким-то демоном внушаем —
Глаза в крови, лицо горит,
Сам плачет, а мы все рыдаем [84].

Красноречие его было единогласно всеми превозносимо.

*

Из всего того, что я сказал, видно, что хотя многое доходило к нам в стены пансионские из внешнего света, но не многое успел я записать. Все, что нашел я в тогдашних моих записках, я внес сюда. Сравнивая то время с последующим, нахожу, однакож, что тогда лучше было: Аракчеев, Гурьев, Салов, Сакен и клевреты их менее тяготили нас, нежели Незабвенный. Этот налег всею тяжестью холодного, бесчувственного камня на все сословия, все презирал, все упослеждал, хотел отгородить нас от просвещения и чести китайскою стеною и успел развить воровство и подлость во всех слоях общества, начиная от главнокомандующих и министров до последнего комиссариатского приемщика.

Отвратим глаза от этого унизительного для России и для человечества предмета.

Перехожу к литературе 1817—1820 годов. Это несравненно приятнее и утешительнее. То время можно назвать Золотым веком нашей поэзии. И как своим певцам сочувствовал народ!

Впоследствии большая часть из этих певцов стали моими приятелями, знакомыми или были со мною в переписке.

Державина я уже не застал, в Петербург приехавши; он за год перед тем умер. Крылов, Дмитриев, Карамзин и граф Хвостов были люди того времени. Карамзину было уже за 50 лет. Помоложе их, но друзья с ними [85] были: Жуковский, Востоков, Плетнев, Гнедич, Вас. Львович Пушкин, Батюшков, Денис Давыдов, Фед. Николаевич Глинка, Шаховской, Булгарин, Греч, Воейков, Измайлов, Катенин, Милонов, Остолопов, Хмельницкий, кн. Вяземский и враг всех талантов, завистливый семинарист Михайло Трофимович Каченовский. Нельзя пропустить здесь Отто ф. Коцебу, Головина [86], Тургенева [87], Броневского, Остолопова. Наконец, молодежь явилась: Алекс. Пушкин, Баратынский, барон Дельвиг, Кюхельбекер. Какое богатое созвездие. Прибавьте к ним Вас. Ив. Туманского и множество других, и вы согласитесь, что это время было время поэзии [...].

В этом прекрасном обществе литераторов, конечно, было не без сплетен, не без соперничества, иные были даже довольно гадки [...].

Пушкин начал прославляться в 1815 году, когда он читал в Царскосельском лицее стихотворение «Воспоминания в Царском селе» [...].

Когда же я приехал в П[етер]бург, тогда уже ода «Вольность» гремела повсюду; кто не повторял:

И на обломках самовластья
Напишут наши имена! [88]

Вскоре начали появляться «Кинжал» — «Деревня» — Святочные вирши [89]; эпиграммы, потом отрывки из восхитительной поэмы «Руслан и Людмила», а там неподражаемые мелкие стихотворения и к 1820 году Пушкин стал знаменитостью окончательно [...].

Из своих товарищей больше всех он любил Дельвига. Он до смерти остался верен этой дружбе. Смерть Дельвига его глубоко поразила. Тогда все это было так молодо, так бодро, весело, беспечно [...].

Дельвиг необыкновенно владел стихом. В нем я не помню плохого стиха. Все же он нам нравился менее своих товарищей. Род поэзии, им избранный, был не по нас: подделка под русскую простонародную песню, пастушеское направление других, слепки с древней Антологии,— все это как-то мало говорило нашим сердцам. А между тем все пьесы великолепны, окончательно отделаны. Мысль досказана, стих как жемчуг [...].

Перенесшись во времена Геснера, Дезульер и подобных сладостей, мы нашли бы идиллии Дельвига образцовыми; пожалуй, и теперь находим их таковыми; они напоминают Мосха, Биона, Феокрита, Вергилия; но это все сухо для меня; в греческом поэте это прелестно; в веке регентства, в веке двух мерзавцев Людовиков, XIV и XV, это отвратительно, потому что читалось в Parc aux Cerfs * развратными устами напудренных придворных дам; это были времена не идиллические. В нашем веке это скучно, сухо, вяло, водяно. Замечательно, что Кюхельбекер был всегда на этот счет моего мнения. Когда предыдущее сужденье я перед ним высказал, он согласился со мною, а за «похвалу» двум Людовикам поцеловал. Чирков, Масальский, даже Виламов превозносили XIV-го, я при имени его плевал [...]. Моих мнений были Лёвик Пушкин и Михайло Глинка, который, кроме музыки, был хорошим оценщиком поэзии и не сочувствовал никаким Бурбонам [90].

Впоследствии Дельвиг написал несколько песен, в которых не подделывался к простонародному языку, и эти песни стали народными. Таковы:

«Наяву и в сладком сне», и пр...
«Только узнал я тебя» — и пр.
«Не говори: любовь пройдет»,— и пр.
«Сегодня я с вами пирую, друзья»,— и пр.
«Дедушка, девицы», — и пр.
«Я вечером с трубкой сидел у окна» [91].

Но те песни, которые писаны языком простонародным, никогда не будут народными; в них нет недостатков барона Розена, баронских, немецких подделок, но в них видны подделки — барона Дельвига. Таковы были мои мнения тогдашние [...].

Как теперь вижу барона Антона Антоновича в бельведере у Кюхельбекера [92] вместе с Баратынским и Пушкиным. Он был 19 лет, когда я впервые с ним встретился. Кюхельбекер меня рекомендовал ему, он был уже в очках и казался мне толстым, обласкал меня, давал мне литературные советы, хвалил мои экзаметры. После мы с ним часто виделись в пансионе, у Пушкина, у Кюхельбекера. Не знаю почему, я с ним меньше сблизился, нежели с его товарищами. Знаю, что это был добрейший и благороднейший человек.

«Гамлет Баратынский», как Пушкин прозвал его [93], имея в виду глубокомысленность его стихов, один из наших лучших поэтов [...]

---

* Олений парк (в Версале) *(франц.)*

У Кюхельбекера познакомился я и с ним так же, как с его друзьями. Как и когда он сошелся с ними, не знаю; я его видел в первый раз уже возвращенным из Финляндии и в партикулярном платье [94].

Все мы любили его стихи: живые, гармонические, свежие, глубоко и сильно почувствованные, отчетливо и точно выраженные, они были приняты нами с полным наслаждением [...].

Обращаюсь к моему Вильгельму Карловичу, к моему доброму, благородному Кюхельбекеру, который так трагически кончил свое поприще на поле политическом [...].

Кюхельбекер был превосходный ценитель литературных произведений. Это была школа очищенного вкуса. Сам писал очень посредственно; Пушкин любил его, был дружен с ним, но не любил его стихов [95] [...].

Бутырский ненавидел Кюхельбекера, а этот считал Бутырского ветошью.

Что касается до характера этого добрейшего немца, длинного и тощего, я уже о нем прежде говорил. Не здесь место говорить и о его гибели — отложим это до 1826 года [...]

Все четыре поэта писали вирши Рождественские на простонародные напевы [96]. Пушкин заставлял царя хвалиться перед Спасителем:

Что «людям он права людей
По царской милости своей
Отдал по доброй воле» [97]

Дельвиг допрашивал о Петербурге:

Ах, где те острова,
Где растет трын-трава,
братцы!
Где читают Pucelle [98],
Где летят под постель
святцы,
Где Мордвинов молчит,
Где Кутайсов кричит
Вольно!
Где не знает Греч и пр. [99]

Таковы были времена для поэзии и литературы в эти три с лишним года и даже до 1826-го. Далее... увы! [...]

*

Вот все мои тогдашние воспоминания, какие мог я собрать в моих разбросанных записках того времени. Многие из них, как сказал я выше, утеряны, многие пошли на обертку свеч, чубуков, на закурку трубок. Не стоит о них сожалеть [...]

Много было стеснений, скуки; тем живее чувствовались редкие мгновенья свободы и веселья [100]. Впрочем, я приобрел в Петербурге нескольких товарищей, приятелей, с которыми, расставаясь, я погрустил, с которыми приязнь и доныне продолжается. Там приобрел я первую известность; страсть к литературе, к театру, к музыке усилились и образовались там.

Конечно, нельзя не повторить слов, что это было самое тяжелое время моей юности; что это затворничество в четырех стенах, когда душа наиболее рвется на волю, это удаление за тридевять земель от родины и родных, эти лишения ежедневные, эта жизнь, рассчитанная по часам, все это крайне неутешительно. Однообразие не мирится с сердцем и со страстями человека...

Н. С. ГОЛИЦЫН

ИЗ ЗАПИСОК

...Из первого, после коронации императора Николая Павловича, петербургского зимнего «сезона» 1826—1827 г., я приведу рассказ об одном любительском спектакле в честь графа Виктора Павловича Кочубея, бывшего тогда одним из важнейших государственных людей и председателем государственного совета. Спектакль этот происходил перед масленицей или на масленице 1827 г., в доме графа В. П. Кочубея, на Фонтанке, близ Летнего сада (где позже долго помещалось III отделение собственной его имп. велич. канцелярии) [1], в присутствии хозяина и хозяйки дома и высшего столичного общества. В спектакле этом участвовали многие лица того же общества, только одного мужского пола, исполнявшие также и женские роли, все в полумасках (так как в числе их было наполовину военных, которым, по правилам военной службы, без масок играть было нельзя). Приготовления к этому спектаклю происходили задолго до него, на квартирах того, либо другого из участвовавших в нем лиц. Программа спектакля была очень разнообразная, в двух отделениях, с антрактом, во время которого один из участников, искусный в фокусах, должен был производить их перед зрителями, пока прочие должны были переменять костюмы. 1-е отделение должно было состоять из отдельных сцен или монологов из трагедий, драм, комедий и водевилей, русских и французских, и из итальянских опер; 2-е же отделение — из дивертисмента с русскими танцами, в мужских и женских русских крестьянских одеждах. Этим танцам учил петербургской балетной труппы балетмейстер Огюст, особенно отличавшийся мастерским исполнением русских театральных танцев. В драматических сценах руководителями на репетициях отчасти были лучшие актеры русской и французской трупп. Музыкальный же оркестр был отличный, принадлежавший богачу Всеволожскому. К назначенному для спектакля вечеру, в доме графа В. П. Кочубея были отведены две большие комнаты, одна, окнами на Фонтанку — для самого спектакля и зрителей, а другая за нею, окнами на двор — для актеров и их костюмирования. Из числа всех драматических и оперных сцен назову следующие: монолог Димитрия Донского, из трагедии того же имени, Озерова, произнесенный И. М. Донауровым (бывшим воспитанником Царскосельского лицейского пансиона); несколько сцен из французского водевиля: «Les anglaises pour rire» *, в которых я и брат мой Александр представляли двух англичанок, говоривших и певших на исковерканном французском языке, — и 1-ю и 2-ю сцены интродукции оперы Моцарта «Дон-Жуан», на итальянском языке. В этих последних 2-х сценах роль Сганареля [2], слуги Дон-Жуана, исполнял л-гв. 1-й артиллерийской бригады поручик князь Сергий Григорьевич Голицын, известный тогда в обществе под названием Фирса **; он был искусный певец и имел хороший

---

* «Англичанки для смеха» *(франц.)*

** Любопытно происхождение этого названия. Сначала никто не понимал, почему и от чего оно произошло; но потом оно объяснилось следующим образом. Князь С. Г. Голицын был вхож в дом генерал-адъютанта Чернышева (впоследствии графа и князя) и почти домашним человеком в его семействе. Так как он был очень милый и любезный собеседник и притом приятный певец романсов и оперных арий, то дети генерала Чернышева и прозвали его, в шутку, Тирсисом (Thyrsis, порусски Фирс). Но как 14-го декабря, по русским святцам, празднуется память св. мученика Фирса и других с ним, то, при производстве следствия над декабристами, возникло подозрение, не имело-ли прозвание Фирс какого-нибудь соотношения с со-

голос бас. Роль Дон-Жуана играл адъютант (чей — не помню) князь Василий Петрович Голицын (известный под названием Васеньки и рябчика; он имел хороший тенор и хорошо пел, а роль Дон-Жуана играл, не знаю почему и зачем, в кавалергардском красном мундире! Роль Донны Анны играл Михаил Иванович Глинка (известный впоследствии музыкальный композитор), в белом пудр-мантеле, в женском парике с распущенными волосами, что, при его небольшом росте, представляло довольно забавную фигуру, но пел он, голосом контральто, очень хорошо. Наконец, роль командора, в парике, шляпе и черном домино, со шпагою в руке, играл и пел я (это партия баса и по испытании моего голоса нашли возможным партию эту поручить мне). После поединка с Дон-Жуаном, раненый командор, упав, поет трио с Дон-Жуаном и Донной-Анной, и первыми словами его суть: «Ah soccorso! son tradito! l'assassino m'ha ferito!» (Ах! помогите! я впал в измену! убийца ранил меня!), вследствие чего Фирс Голицын с тех пор называл меня, в шутку, не иначе, как лососиной! Но забавнее всего было то, что по окончании трио Дон-Жуан и Донна Анна ушли, а я, убитый командор, лежу на полу, и, вместо того, чтобы встать и также уйти, жду, чтобы меня вынесли, дабы не нарушить эффекта, и наконец-то меня вынесли на руках, причем шляпа и парик с меня упали, что возбудило смех. Прочих драматических и оперных сцен не припомню, да и приведенных мною достаточно для того, чтобы дать о них понятие. Вообще актеры играли и пели хорошо, но костюмы их были не театральные, а довольно фантастические и некоторые даже смешные. 1-е отделение продолжалось довольно долго. В антракте между 1-м и 2-м отделениями фокусы, по образцу Пинетти, Боско и др., производил бывший адъютант графа Милорадовича, а после его смерти — преемника его, генерал-адъютанта П. В. Голенищева-Кутузова, поручик Александр Павлович Башуцкий, сын с.-петербургского коменданта, большой искусник в такого рода фокусах, одетый индийским фокусником, в полумаске. Но особенно интересным было 2-е отделение — дивертисмент русских танцев, в русских мужских и женских, крестьянских одеждах. Все участвовавшие в спектакле разделены были на пары, которых было до 20-ти, если не более; в каждой паре один был в мужской, а другой в женской крестьянской одеждах, конечно, театральных и щегольских, особенно женские — сарафаны с кисейными рукавами и кокошники. Все были в полумасках, исключая двух молодых англичан, бывших перед тем на коронации, из которых один, Talbot, был очень высокого роста, а другой, Russel, имел очень нежные, почти женские, и красивые черты лица: оба они, как иностранцы, были без масок. Talbot был в мужской крестьянской одежде, и шел в паре с М. И. Глинкой, который, в противоположность ему, был гораздо меньше его ростом и одет в женскую крестьянскую одежду, без маски. Russel же был одет также в женскую крестьянскую одежду и совершенно походил на красивую русскую крестьянку. Дивертисмент был открыт польским, в котором все пары прошли перед зрителями несколькими кругами взад и вперед, а затем некоторые из пар протанцевали отдельно русскую пляску, как она танцевалась на театре, и как научил ей Огюст. Тем и заключился этот своеобразный любительский спектакль, к большому удовольствию при-

---

бытием 14 декабря 1825 г., и от князя С. Г Голицына потребовано было объяснение, которое и оказалось единственно означенною выше детскою шуткой. Но это прозвание с тех пор осталось ему на целую жизнь, подобно тому, как и прозвание князя Василия Петровича Голицына, неизвестно почему, рябчиком, хотя он вовсе не был рябым. — *Примечание Н. С. Голицына.*

сутствовавших хозяина и хозяйки дома и лиц высшего петербургского общества. Затем все актеры переоделись в свои военные и гражданские одежды, и вечер кончился далеко за полночь бальными танцами.

И. И. ПАНАЕВ

ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ, гл. I

...Кречетов поддерживал связи и знакомства почти со всеми кончившими курс в пансионе [1] и имевшими поползновение к литературе или к каким-либо искусствам вообще. К числу таких его бывших воспитанников, сделавшихся потом его приятелями, принадлежал, между прочим, Римский-Корсак, напечатавший в конце двадцатых годов несколько стишков и сделавшийся известным своей эпиграммой к плохому стихотворцу. Начало этой эпиграммы я не помню, но она оканчивалась так:— его стихи

Как пол лощеный гладки,
На мысли не споткнешься в них... [2]

Эти два стишка произвели величайший эффект. Они поразили своим остроумием и потому, вероятно, приводились беспрестанно кстати и некстати всеми критиками тогдашнего времени.

Римский-Корсак жил неподалеку от пансиона, на Загородном проспекте, и в это время (в 1829 г.) у него на квартире остановился больной М. И. Глинка [3], товарищ его по пансиону, известный тогда уже удачным переложением на музыку нескольких стихотворений Пушкина и других. Кречетов зарекомендовал меня им. Он отзывался с большою похвалою о моей страсти к литературе и о моих литературных способностях.

В один день, когда мы гуляли в саду после обеда, сторож подал мне небольшую рукопись и письмо.

Я распечатал это письмо и прочел не без удивления следующее:

«Простите, что я, не имея удовольствия лично знать вас, но много наслышавшись от В. И. Кречетова о вашей любви к литературе и о вашем таланте,— решаюсь беспокоить вас следующим вопросом: не желаете ли вы приобрести прилагаемую при сем небольшую поэму за 15 рублей (тогда считали на ассигнации), чем вы премного меня обяжете, выведя меня из затруднительного денежного положения, в котором я нахожусь в сию минуту. В ожидании вашего ответа, остаюсь и проч.

Ваш покорный слуга *Римский-Корсак*».

Письмо это подействовало сильно на мое самолюбие. Я пришел в восторг при мысли, что меня знают известные литераторы и адресуются ко мне с такими просьбами. Я тотчас же принялся за чтение поэмы Корсака, которая мне очень понравилась. Если бы у меня были в эту минуту 15 рублей, я сейчас приобрел бы, разумеется, поэму и почитал бы себя счастливейшим человеком в мире, издав ее. Но кроме 15 рублей, на издание ее требовалась порядочная сумма — рублей по крайней мере 100 ассигнациями, а у меня не было и гривенника. Занять было не у кого. Я сообщил о моем горе одному из моих товарищей, очень любившему меня. Товарищ обещал мне сначала занять для меня 15 рублей у своего брата, но потом объявил мне с прискорбием, что у него не хвати-

ло на это смелости. Я должен был отослать поэму автору с извинением, что при всем моем искреннем желании никак не могу исполнить его просьбы.

Римский-Корсак, повидимому, не обиделся моим отказом, потому что через два месяца после этого он пригласил меня к себе через Кречетова на литературный вечер....

Это уже было для меня совершенным торжеством.

— Вы тут увидите всех известных литераторов, — заметил мне Кречетов,— и, между прочим, моего доброго Дельвига.

У меня сердце захлебывалось при мысли об этом вечере. Так как вечер назначен был в воскресенье на масленице, а в 9 часов я должен был уже быть в пансионе, то Кречетов выпросил для меня дозволение явиться двумя часами позже.

Я перешагнул за порог Корсака с благоговейным трепетом и робостию, но хозяин дома, человек высокий, тучный и апатичный, ободрил меня своею бесцеремонностию и добродушием и тотчас же познакомил с М. И. Глинкою, который обошелся со мною совершенно по-товарищески, расспрашивал меня о своих старых наставниках (он воспитывался также в благородном пансионе) и пародировал их чрезвычайно удачно. Глинка был в этот вечер жив и весел, несмотря на расстройство своего здоровья; он заливался, как колокольчик, и особенно удачно воспроизводил нашего учителя логики и письмоводителя пансионной канцелярии И. Е. Колмакова, про которого С. А. Соболевский, сделавшийся известным впоследствии своими меткими эпиграммами, хотя они никогда не появлялись в печати, и дружбой с Пушкиным, написал, еще будучи в пансионе, следующее четверостишие:

Наш учитель Колмаков
Умножает дураков;
Он жилет свой поправляет,
И глазами все моргает [4].

Глинка до такой степени воплотил в себе комическую личность Колмакова, что уже потом, лет через десять после его смерти, олицетворял старого учителя с искусством поразительным, представляя, что бы Колмаков делал и говорил при таких или других обстоятельствах, в таком или другом положении. Если бы Колмаков воскрес, он действительно в таких обстоятельствах и при таких положениях не мог бы поступать и говорить иначе.

Квартира Римского-Корсака состояла из трех небольших комнат, обставленных кое-какою мебелью. Эти комнатки мало-помалу начинали набиваться гостями и наполняться табачным дымом... Я сидел в уголке и робко взглядывал на каждого нового незнакомца, предполагая в нем непременно литератора. Из первых явился идеал Глинки, Иван Акимович Колмаков. Он обнялся и расцеловался с Глинкой.

Колмаков говорил отрывисто.

— Рад, — говорил он, обращаясь к Корсаку и Глинке, — душевно рад видеть вас... Хорошие приятели, мудрая беседа, бутылка доброго вина — услада жизни... Ты поэт, он музыкант — suum cuique! *.

И при каждом слове он моргал и обдергивал свой жилет.

Вместе с Колмаковым явился господин огромного роста и с мрачным, педантическим выражением лица, бывший преподаватель чего-то в пансионе, некто г. Огинский, которого я лет через пять после этого встретил на литературном вечере у графа Хвостова, где он читал свой трактат «Об огне».

---

* Каждому — свое *(лат.)*

Кречетова я застал уже у Корсака. Он расхаживал как у себя дома, был в очень приятном расположении духа и заранее уже, кажется, предвкушал предстоящий ужин, потому что был большой охотник поесть, сам себя называл гастрономом и считал себя тонким знатоком вин.

Львом вечера был барон Дельвиг, нисколько, впрочем, не походивший на льва. Дельвиг был среднего роста, имел вялые манеры, очень мягкое и симпатическое лицо и как-то задумчиво и вместе добродушно посматривал сквозь свои золотые очки. Он приехал позже других, и при его появлении все всполошились, начиная с хозяина дома. Один Глинка, который был короток с Дельвигом, сохранил обычное спокойствие. У меня билось сердце, и я не спускал с него глаз. Мне было невыразимо лестно сидеть в одной комнате с таким знаменитым литератором и притом еще другом Пушкина...

Дельвиг уселся на диван, другие расположились почтительно около него; хозяин дома ухаживал за ним, как подчиненный за начальником. Кречетов беспрестанно заговаривал с ним, стараясь показать свою фамильярность; но Дельвиг, отвечая ему, посматривал на него с полуулыбкою, которая показывала, что он не принимает его слишком серьезно...

Когда Дельвиг и все около него уселись, я навострил уши. «Ну,— подумал я,— вот теперь-то пойдет речь о литературе». Однако ожидания мои были обмануты. Дельвиг говорил мало, о литературе ни слова; только на вопрос о «Подснежнике» [5] сказал, что он выйдет на-днях, и показал виньетку к нему, нарисованную Лангером, которая начала переходить из рук в руки. Говорил более всех Глинка, который завел Колмакова и Огинского, чтобы показать их во всем блеске. Колмаков, обдергивая свой жилет и моргая глазами, произнес вроде речи, пересыпав ее цитатами из Цицерона и Горация.

Глинка аплодировал ему, и отовсюду раздавались восклицания «bravo!» Кречетов более всех глумился над Колмаковым.

— У вас прекрасный ораторский талант,— заметил, улыбаясь, Дельвиг.

— Благодарю, барон, за похвалу,— воскликнул Колмаков,— но красноречие приобретается, а поэзия врожденный дар... Oratores fiunt, poetae nescuntur *.

Колмаков имел своего рода находчивость, и когда ему кто-то из учеников проговорил однажды:

Наш учитель Колмаков
Умножает дураков...

он моргнул, обдернул жилет и перебил:

— Неверно! следует сказать:

Наш учитель Колмаков
Обучает дураков...

Замечательно, что логика, которую преподавал нам Колмаков, начиналась следующими замечательными словами:

«Философию можно понимать как науку или как способность.. Как науку...»

Далее уже я не помню: но хорошо и это начало.

Весь литературный вечер прошел в том, что хозяин дома, Глинка, Дельвиг и Кречетов подстрекали Колмакова и Огинского на разные нелепые выходки и подтрунивали над ними. Колмаков и Огинский за-

* Ораторами делаются, поэтами рождаются *(лат.)*

бавляли и развлекали общество и бессознательно играли роль шутов. Мне показалось, что и мой друг Кречетов был близок к этой роли. В то время как он острил над Колмаковым и Огинским, над ним также подтрунивали и довольно резко, что меня и огорчало и удивляло вместе; но Кречетов не замечал этого и, повидимому, был очень доволен собою и своими шуточками.

Четыре часа пролетели для меня, как одна минута... Уже в одной из комнат расстилалась салфетка на столе, слышался гром ножей, вилок и тарелок, уже раздавалось шипение из кухни и распространялся в комнатах запах кухонного чада, смешиваясь с табачным дымом. Был двенадцатый час в начале. Мне должно было отправиться в пансион, и я отправился почти со слезами на глазах.

На другой день Кречетов объявил мне, что ужин был составлен из простых, но сытных блюд и вина были очень тонкие; что Колмакова и Огинского напоили и потешились над ними вдоволь; что вообще было очень весело; что он *своего* Дельвига провожал потом домой и что дорогою они высказали друг другу очень много новых и дельных мыслей о литературе, но не упомянул, впрочем, каких.

Кречетов сообщил мне впоследствии, что этот литературный вечер дан был на занятые деньги, что Римский-Корсак любит жить широко, только, к сожалению, отец его — очень богатый и скупой человек — совсем не высылает ему денег, и потому он находится всегда в стесненном положении; но зато уж если к нему как-нибудь попадут деньги, он задает сейчас же угощение приятелям и истрачивает все до копейки. «Он славный и добрый малый, с горячим сердцем», прибавил Кречетов в заключение.

А. П. КЕРН

ВОСПОМИНАНИЕ о М. И. ГЛИНКЕ

Кроме Пушкина, еще один из друзей Дельвига, еще одна симпатичная личность влечет к себе мои воспоминания. Это наш поэт-музыкант Глинка...

В 1826 году был в моде Юсупов сад, что по Садовой, близ Института путей сообщения. В нем гуляли с большим удовольствием не живущие на дачах; в том числе и я, новоприезжая, и семейство Пушкиных, меня приютившее. Однажды, гуляя там в сопровождении двух девиц моих хозяев и Льва Сер[геевича] Пушкина, встретила я генерала Базена, моего хорошего знакомого, и он пригласил меня и моих спутников к себе на чай и на Глинку, которого нам тут же представил, говоря: «Je ne vous promets pas d'excellent thé car je ne m'y connais guère, mais un accompagnement delicieux: vous entendrez Glinka, un de nos premiers pianistes» *. При этих словах молодой человек небольшого роста, прекрасной наружности с выразительным взглядом весьма добрых, прекрасных темно-карих глаз, отошедший было при встрече с нами в сторону, сделал шаг вперед, очень низко поклонился и пошел подле Льва Серг. Пушкина, с которым был прежде знаком. Лишь только мы пришли в квартиру Базена, очень просто меблированную, и уселись на диване, как хозяин предложил Глинке сыграть что-нибудь.

* «Не обещаю вам замечательного чаю, потому что не знаю в нем толку, но зато восхитительный аккомпанемент: вы услышите Глинку, одного из первых наших пианистов *(франц.)*

Базену хотелось, чтобы Глинка импровизировал, к чему имел гениальные способности, а потому и просил нас дать тему для предполагаемой импровизации и спеть какую-нибудь русскую или малороссийскую песню. Мы не решались, и Базен сам запел малороссийский простонародный романс с очень простым мотивом:

Наварила, напекла
Не для Грицы, для Петра.
Ой, лихо не Петрусь,
Бело личко черный ус. (bis)
А за того Петруся
Била меня матуся
Ой, лихо не Петрусь,
Бело личко черный ус. ((bis)

Глинка опять поклонился своим выразительным почтительным манером и сел за рояль. Можно себе представить, но описать мудрено мое удивление и мой восторг! Я никогда ничего подобного не слыхала; хотя и удавалось мне бывать в концертах Фильда и многих других замечательных музыкантов! Такой мягкости и плавности, такой души в звуках, совершенного отсутствия клавишей я ни у кого из них не встречала!

У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки, и издаваемые ими звуки непрерывно лились один за другим, как будто их связывала симпатия. Он так искусно владел инструментом, что до тонкости мог выразить все, что хотел, и мудрено встретить человека, который бы не понял того, что пели клавиши под ловкими пальчиками Глинки.

В описываемый вечер он сыграл, во-первых, мотив спетой Базеном песни, потом импровизировал блестящим, увлекательным образом чудесные вариации на тему мотива и все это выполнил изумительно хорошо! В звуках импровизации слышались и народная мелодия, и свойственная только Глинке нежность, и игривая веселость, и задумчивое чувство, и мы слушали ее, боясь пошевелиться, а по окончании оставались долго в чудном забытьи...

С этого дня я познакомилась с Глинкой и полюбила его столько же за прекрасный благородный характер и избранную любящую душу, сколько и за музыкальный талант, которому равного я не встречала! Он бывал у меня часто; мы с ним подружились, и он взял у меня стих Пушкина «Я помню чудное мгновенье», чтоб положить их на музыку, да и затерял их, бог ему прости. Ему хотелось составить на эту пьесу музыку, вполне соответствующую ее содержанию, а для этого нужно было на каждый куплет писать особую музыку, и он долго хлопотал об этом [1].

Из числа моих знакомых, Глинка посещал Пуш-х [2], бывал у Базена, своего доброго начальника, у барона Дельвига, большого любителя музыки и почитателя Глинки. Там он часто услаждал весь наш кружок своими дивными звуками. К нему присоединялись иногда князь Сергей Голицын, Яковлев, а иногда и все мы хором пели какой-нибудь бравурный модный романс, или баркаролу [3].

Для тех, которые коротко не знали его, скажу, что Мих. Ив. Глинка был один из любезнейших и вместе добродушнейших людей своего времени, и хотя он никогда не прибегал к злоречью или остроте на счет ближнего, но в разговоре у него было много соли. Его ум и сердечная доброта проявлялись в каждом слове, и он везде был желанным и приятным гостем, даже без музыки. В этом отношении он мог подать руку своему почтенному покровителю и начальнику Базену, отличавшемуся в своем тесном дружеском кружке самою живою любезностью. Сообще-

ством их обоих и умной задушевной беседой дорожили все их друзья и знакомые.

Глинка был чрезвычайно нервный, чувствительный человек, и ему было всегда или холодно, или жарко, или грустно, так что моя маленькая дочь [4] иначе не называла его, как «Миша Глинка, которому грустно». Являясь ко мне, он просил иногда позволения надеть мою кацавейку и как в мантии в ней прохаживался или садился в угол на диване, поджавши ножки.

Летом, кажется, в 1830 году [5], когда я жила вместе с Де-ми [6] на даче у Крестовского перевоза, Глинка бывал у нас очень часто и своею веселостью воодушевлял на разные parties de plaisir *.

Под таким влиянием однажды Д-гу, любившему доставлять себе и другим удовольствия, часто весьма замысловатые, вздумалось совершить прогулку целым обществом на Иматру. Не долго размышляя, а по-русски: вздумано и сделано, мы быстро собрались в дорогу, отыскали напрокат допотопную линейку с черными кожаными фартухами и таким же верхом на столбиках и в одно прекрасное июньское утро уселись в нее, по возможности комфортабельно и поехали.

Общество наше состояло из барона Дельвига, жены его [7], постоянного нашего посетителя О. Мих. Сомова, меня и горничной баронессы. Подорожная, для пущей важности была взята на мое имя, как генеральши, а барон и прочие играли роль будущих.

Мих. Ив. Глинка, без которого нам не хотелось испытать удовольствий этого путешествия и которого задерживали на время дела, не мог выехать вместе с нами и должен был нас догнать на половине дороги.

Мудрено было придумать для приятного путешествия лучших условий, нежели в каких мы его совершали: прекрасная погода, согласное, симпатичное общество и экипаж, как будто нарочно приспособленный для необыкновенной быстроты, с которой ездят по каменистой гладкой дороге, живописно извивающейся по горам над пропастями, озерами и лесами вплоть до Иматры, делали всех нас веселыми и довольными. Хотя дребезжание экипажа и слишком быстрая езда (по 20 в. в час) не позволяли нам разговаривать, но в этом и не предстояло большой необходимости: очаровательные пейзажи, один за другим сменяющиеся, то с той, то с другой стороны линейки, возбуждали в нас такое восхищение, которое только и выражается, что восторженными восклицаниями, и мы беспрестанно высказывали свои впечатления возгласами: Ах! Посмотрите какая прелесть! А это на моей стороне,—чудо! Какая роща! Какая удивительно зеленая трава, и прочее. Одна картина уступала место другой и каждая в своем роде отличалась красотою. Тут являлась мрачная пропасть, там овраг, увенчанный и усыпанный цветами и ягодами спелой мамуры, а впереди нас и с боку и над головами утесы...

Дорога как стол гладкая славная, и по ней мчимся мы, окрыленные радостными мыслями, упоенные красотами горной природы.

Глинка сдержал свое слово и догнал нас на половине дороги. Он приехал с своим товарищем, с которым жил на одной квартире, молодым человеком очень сентиментальным [8]. А так как мы все не могли поместиться в линейке, то двое из нас, исключая однако же меня и Дельвига, самых ленивых из всей компании, по очереди ехали в чухонской тележке на двух колесах. Кроме поэтического настроения путешественников и высокого наслаждения изумительными красотами природы, на-

---

* увеселительные прогулки *(франц.)*

ше путешествие имело много юмористического от разных местных встреч и смешных анекдотов, случавшихся на дороге; к тому же влияние горного воздуха делало нас остроумнее и любезнее, и мы всем пользовались, чтоб посмеяться и пошутить. Барона Дельвига я никогда не видала таким милым и счастливым, а Мих. Ив. совсем забыл, что ему грустно.

Лишь только мы выехали из Петерб[урга], как и начали смеяться: ямщик, везший нас до первой станции, на каждом повороте обращался к нам с вопросом, куда ехать, и когда мы спросили у него, как же это он нанялся везти и не знает, куда ехать, он отвечал: «Так точно, я с тем и взялся, что не знаю куда».— На границе уезда таможенный пристав осматривал наш багаж (багажа, разумеется, не было: мы ехали на сутки только), и я спросила у него, как зовут его начальника офицера. Он сказал какое-то имя и отчество, я заметила, что не имя, а фамилию его я спрашиваю. «А, фамилию? — фамилия его Наталья Ивановна!». Я, разумеется, донесла об этом важном известии моим спутникам, и нам опять было весело всю следующую станцию. Жаль, что я теперь не помню названия всех станций, а были преинтересные; в особенности нас смешили надписи на почтовых дворах, часто весьма замысловатые. Ор. Мих. Сомов описал это путешествие в «Литературной газете», издаваемой б. Дельвигом, кажется, в 1830 или 1831-м году, хорошо не помню[9]. Помню, однакож, что он, т. е. Ор. Мих. Сомов, назвал нас, меня и баронессу Дельвиг, «изящными произведениями природы». Если хотите, справьтесь в «Литературной газете» того времени.

Таким образом мы приехали вечером в Выборг, славный своими кренделями, живописным заливом, гостиницею синьора Мотти и садом барона Николаи.

Синьор Мотти, у которого мы остановились, при виде важной осанки спутников ее п[ревосходительст]ва и такой большой свиты, принял нас с почестями, достойными каких-нибудь влад[етельных] принцесс. Его итальянская напыщенная вежливость, подобострастные манеры и услужливость, даже до докучливости, нас смешили до слез, а некоторых до истерики. Он состряпал нам ужин на славу — все было отличное, и к концу его сам явился с поклонами и ужимками, принеся на стол два огромные канделябра. Вместе с ним вошла и миловидная девушка с корзинкой свежих кренделей и на вопрос: точно ли они выборгские, простодушно уверяла, что действительно выборгские. Мы долго шутили и с Мотти, и с нею, и наконец разошлись спать.

Имея привычку летом не спать ночью, я и эту ночь просидела у окна, любуясь видом на залив, прислушиваясь к плеску тихих волн его и вздрагивая по временам от возгласов мирного сторожа, выкрикивавшего иногда, под окном: «Спите, добрые граждане, я вас не бужу!» На заре появился на берегу залива почти у самого окна, где я сидела, молодой охотник с ружьем, отвязал челн и поплыл куда-то за дичью. Этим началась дневная деятельность в городе и вскоре мои спутники и я собрались в дорогу и, напившись горячего, поехали к цели нашей поэтической прогулки.

Пополудни часу в 4-м или 5-м мы услышали гул и шум Иматры и, несмотря, что были голодны, испечены солнцем и запылены донельзя, забыли все дорожные неудобства и, по предложению барона Дельвига, не доезжая до станции, вышли из экипажа и направились пешком в ту сторону, откуда несся шум водопада, чтоб среди дня взглянуть на это чудо природы — на великолепную Иматру. Тропинка, ведущая к водопаду, извивается по густому дикому лесу. Мы с трудом пробирались по ней,

беспрестанно цепляясь за сучья. По мере приближения нашего к водопаду, шум от него все усиливался и наконец дошел до того, что мы не могли слышать друг друга и несколько минут продолжали подвигаться вперед молча, среди оглушительного и вместе упоительного шума... и вдруг очутились на краю острых скал, окаймляющих Иматру. Перед нами открылся вид ни с чем несравненный — описать этого поэтически, как бы должно, я не смогу; но попробую рассказать просто, как он мне тогда представлялся, без украшений, тем более, что этого вида ни украсить, ни улучшить невозможно. Представьте себе широкую, очень широкую реку, то быстро, то тихо текущую, и вдруг эта река суживается на третью часть своей ширины серыми седыми утесами, торчащими с боков ее и дна, и стесненная ими, ими низвергается по скалистому склону на пространстве 70 сажен в длину. Тут она, встречая препятствия от различной формы камней, бьется об них, бешено клубится, рвется в стороны, пенится и, дробясь о боковые утесы, обдает брызгами мельчайшей водяной пыли, подходящих к берегам ее. Но, с окончанием склона оканчиваются ее неистовства: она вдруг, расширяясь на огромное круглое озеро и окаймленное живописным лесом, течет тихо, лениво, как бы усталая: на ней не остается ни волнения, ни малейшей зыби, как будто и не она рвалась и бушевала, и в клочки разрывала все бросаемое в ее волны.

При своем грандиозном падении она обтачивает мелкие камешки в разные фантастические фигуры, похожие на лорнетки, часы, табакерки и т. п. Мы то спускались, то подымались, то прилегали на утесы, орошаемые живительною пылью, и долго восхищались чудным падением алмазной горы, сверкающей разнообразными переливами света. На некоторых береговых камнях написаны были разные имена, и одно из них милое и нам всем знакомое: Евг. Абр. Баратынского; мы увлеклись подражанием и написали там также и свои фамилии. Другой берег нам показался еще живописнее: там виднелась тропинка, усыпанная песком; здесь же, кажется, не прикасалась и рука человеческая, а потому пройти было очень трудно, и мы не пускались вдоль по водопаду, как предполагали, пошли к экипажу, чтоб на станции, поевши чего-нибудь, напившись чаю, переехать на [другую] сторону реки и опять при луне полюбоваться Иматрой с другой ее стороны. Мы так устали от езды и восхищения, что нам необходимо было подкрепиться пищею, и остановившись на весьма ветхой станции чухонской постройки, спросили самовар и велели достать чего-нибудь на ужин, чтобы самим приготовить его. Но, вообразите, ничего не отыскалось! ни курицы, ни даже яиц! Прохаживался один весьма пожилой петух, но мы его не попытались употребить в свою пользу. На всякий же наш вопрос касательно пищи, нам говорили нет: яиц—нет, курицы — нет, молока — нет, сливок — и подавно нет, а есть только плоховина (это, изволите видеть, рыба — лоховина), да есть нечто вроде кваса, свадрика.

Для любителей кваса это очень приятное питье, и я думаю даже, что вообще оно очень здорово: в состав его входит много можжевельных ягод. Итак, не добившись ничего, да ровно ничего, для утоления голода, мы решились переехать на ту сторону Вокши, где прямо у пристани красовался довольно большой дом, называемый гостиницею. Там, сказали нам, найдем готовый обед, и молоко, и все, что угодно.

С этой приятной перспективой мы поплыли на ту сторону реки на огромной почтовой лодке, управляемой двумя стариками гребцами — двумя Харонами. Лодка наша, управляемая хилыми старичками, плыла вверх по течению реки, что необходимо было, чтоб не унесло ее в водопад, весьма медленно, и чем дальше подвигались мы вверх, тем движение ее становилось тише, потому что быстрота реки от близлежа-

щих порогов увеличивалась; наконец, у самых порогов, лодку нашу течением помчало к тому берегу, где виднелась гостиница, и мы другую половину переправы совершили очень скоро и почти без помощи стариков, которые, направив лодку как следует, положили весла и только у пристани взялись за них, чтоб причалить. Приставши к берегу, мы заметили влево от гостиницы прехорошенький домик и, прежде чем отправиться в знаменитую гостиницу, в которой несомненно надеялись найти пищу, нам захотелось им полюбоваться. Ах, что за домик!— Маленький, уютный, чистенький, осененный свежею зеленью сада, приветливо выглядывает среди окружающих его утесов, покрытых мхами, и манит к себе на скалу послушать мелодический шум каскадов, во множестве и в разнообразных видах прыгающих вокруг него. Наглядевшись, наахавшись, мы пошли наконец в гостиницу. «Соловья баснями не кормят», а мы после всякого восхищения еще сильнее чувствовали пустоту желудка, с утра самого ничем не подкрепленного. В гостинице мы нашли несколько комнат с скамейками кругом и в одной из них накрытый стол, а на нем... что бы вы думали? Хотя на нем и были поставлены кушанья, но если б они были и картонные, то для нас все было бы равно. Не только решиться утолить ими голод, но и прикоснуться к ним нам и на ум не приходило, так они были заманчивы на вид. То были все селедки, приготовленные с молоком на разный манер, и неизбежная соленая плоховина, плававшая в каком-то молочном соусе! Отыскав после многих поисков живое существо, мы спросили, нет ли молока? — нам отвечали, что есть всякое и даже кислое. Мы очень обрадовались, предполагая встретить любимую всеми простоквашу, которой барон Дельвиг уподоблял петербургское небо, но, увы! жестоко обманулись: то была ни простокваша, ни кислое молоко, — а прокврашенное, испорченное, зацвевшее без ледника, отвратительное по запаху молоко. Если б хоть хлеба можно было достать, а то эти несчастные и о хлебе настоящем не имеют понятия: я у них не видела хлеба. Он заменяется здесь, кажется, соленою и сушеною плоховиной, которую чухонцы едят походя: она у них и пища и лакомство. От этого, я думаю, и зубы у них испорчены, и около углов рта у всех бело. Хотя между чухонцами и встречаются иногда хорошие лица (у женщин по большей части), но эти болезненные рты их очень портят.

Пока мы искали себе пищи, настал вечер, взошла луна, и мы, утоливши свой голод чаем, нашли тележки и поехали по берегу к Иматре. Когда мы подъехали к ней, то луна светила прямо в кипящие, бушующие волны ее и производила эффект неописанный! Иматра, осеребренная ее лучами, казалась чем-то фантастическим; невозможно было оторваться от нее. Долго ходили мы по живописной тропинке, усыпанной песком и грациозно извивающейся меж деревьев под клокочущей пучиной. Заманчивость и упоение бездны было неотразимо! В некоторых из нас мелькало порой желание броситься, и мы поняли предание о русалках! Та, которая живет в Иматре, очаровательна! Сильнее других манила к себе бездна Ореста Мих. Сомова; он, удалившись от нас, улегся на один из выдавшихся утесов и так долго на нем забылся, упиваясь росой и обаянием чарующих волн, что мы насилу могли его отвлечь.

Место близ Иматры, во время нашего посещения, было в диком почти состоянии и, если проявлялись кое-где некоторые удобства, то они находились в таком состоянии, что можно было думать, что их сама природа устроила. А потом, и слышим после нас, вошло в моду ездить любоваться Иматрой, и по этому случаю там настроили и гостиниц, и кофейных, и разных павильонов, и всю поэзию отняли у чудной Иматры. И никто, никто (мне отрадно это думать) так не восхищался всеми

красотами Иматры, как наше общество: любящий благородный, истинный поэт в душе Дельвиг, чудный, гениальный Глинка, заимствовавший, вероятно, многое для своих композиций у гармонических, упоительных звуков Иматры, и мы все, чувствующие и понимающие их и красоты природы!

Возвратясь на станцию очень уже поздно, мы напились чаю и пошли спать, да так долго проспали (женская половина общества, к которому принадлежал и М. И. Глинка), что солнце было высоко, когда мы вышли и застали барона Дельвига, преважно заседающего за столом, накрытым белой скатертью, пред завтраком привлекательного вида. Он распорядился достать животрепещущую форель и некоторого рода сельдь, по его словам, очень вкусную, и благодаря его распорядительности, мы наконец могли утолить свой голод.

Приглашая нас к завтраку, Дельвиг сказал четверостишие:

Увижу ль я когда-нибудь,
С моею нежной половиной!
Увижу ль вас когда-нибудь,
О, милый свадрик с плоховиной!

Позавтракавши, мы поехали назад к Выборгу, остановившись, однакож, в третий раз полюбоваться Иматрой. Солнце сияло прямо в лоно реки, водопад искрился золотом и огнем и был ослепителен: больно было смотреть. Прощай, Иматра, и я уж больше тебя не увижу, а когда мы были у берегов твоих, каждый из нас давал себе и другим слово опять когда-нибудь к тебе приехать!

И вот уж из тех, которые там были, нет ни Д[ельвиг]а, ни Сомова, ни Глинки... Итак, мы поехали к Выборгу, и Глинка сел с Сомовым в тележку. Приехав на одну станцию, мы заметили, что он с карандашом в руке и листком бумаги, стоя за полуразрушенным сараем, что-то пишет, а его возница перед ним поет какую-то песню. Передавши бумаге, что ему нужно было, он подвел чухонца к нам и заставил его пропеть свою песню. Из этого мурлыканья чухонца Глинка выработал тот самый мотив, который так ласково и грустно звучит в арии Финна, в опере «Руслан и Людмила» [10]. Надобно было слышать потом, как Глинка играл этот мотив с вариациями и что он сделал из этих нескольких полудиких меланхолических нот! Когда Глинка однажды спел арию Финна в присутствии Сергея Львовича Пушкина, то старик при стихе:

По бороде моей седой
Слеза тяжелая скатилась [11],

расплакался и бросился обнимать Глинку; — у всех присутствующих были слезы на глазах... и я не помню выше наслаждения, какое испытала в этот вечер!

Мы приехали в Выборг перед вечером, но Д[ельви]г не дал нам успокоиться, пока мы не увидели редкости Выборга: сад барона Николаи, лежащий от города в одной версте. Несмотря на всю усталость нашу, мы пошли туда пешком, в сопровождении дочери синьора Мотти, высокой, черной итальянки, которая с охотою взялась нас туда проводить. Лишь только мы вступили в этот очаровательный сад, названный, кажется, владельцем mon repos *, вся усталость была забыта и восхищение сопровождало каждый наш шаг. Пройдя мимо построек хозяйственных, нам открылся обширный прекрасный луг с изумрудной шелковистой травой. Перед этим лугом на высоком холме возвышался прелестный замок, обогащенный затейливыми и вместе грациозными украшениями, как

* мой отдых *(франц.)*

дорогая точеная игрушка самой тонкой работы. На лугу перед ним разбросаны кусты с душистыми роскошными цветами. Тут же посреди луга одна, всего только одна береза; но какая?.. просто прелесть! Большая, развесистая, способная тенью своей защитить целое общество от палящего солнца. Ветви ее с каждой стороны соответствовали одна другой и, расширяясь книзу, придавали ей вид пирамиды, гордо возносящейся к небу. Вокруг нее ни лавочек, ни скамеек, никаких украшений, никаких затей!—Она стоит, как великолепная красавица, отойдя от хорошенького замка, чтоб издали любоваться им и выказать на просторе свою красоту. Позади замка раскидывается роща и при входе в нее, в тени группы разнообразных деревьев, над источником, великолепной красоты мраморная наяда.

Проводница наша сказала нам, что вода источника славится вкусом и свежестью, и действительно, я такой вкусной воды отроду не пивала. Она холодна, чиста как горный хрусталь, и много имеет в себе живительного. У источника роскошный куст роз; далее, у подошвы горы, на которой построен замок, тянется темная аллея без конца: ее составляют с одной стороны огромные нависшие над нею утесы, а с другой — высокие деревья, которых вершины, склоняясь к оконечностям утесов, составляют темный зеленый свод.

Утесы эти, по большей части, покрыты разноцветными мхами, вьющимися растениями, совершенно дикими, и местами изрыты пещерами, внутри которых камень или плита доставляют возможность отдохновения. Эта аллея — рай в жаркий день. В конце ее открывается море, море без конца. По кремнистому берегу его извивается тропинка, усыпанная песком. По этой тропинке есть несколько прелестных мест, в которых природа с искусством так изящно соединилась, что трудно оторваться от них; одно осталось у меня в памяти: это грот или просто пещера, приютившаяся под скалою на самом берегу моря, и в расщелинах скалы, среди мхов и диких камней, пышные розы! С большим вкусом был человек, который сумел украсить этот уголок, не изуродовав, как это часто делается, природу, а только помог ей выказать рельефнее свои красоты, который с любовью приголубил, приласкал ее!

Тут же в море, в двух шагах от берега, островок, среди которого на скале, в зелени деревьев, надгробный памятник владельца: туда нас не пустили. А там должно быть очень хорошо о т д ы х а т ь тому, кто здесь жил! На все наши восторги и возгласы синьорина Мотти заметила, что здесь было бы еще лучше, еще веселее, если бы играла в о е н н а я м у з ы к а.

На возвратном пути из сада я едва уже тащилась — да и не мудрено: две версты туда и назад, и в саду, может быть, версты три выходили! Это хоть кому впору в жаркий каникулярный день, а мне и подавно: я никогда ходить не умела. Все наши давно пришли, и совсем уже смеркалось, когда я с своею итальянкой добралась до гостиницы. Подходя к ней, я увидела в нижнем этаже за прилавком синьора Мотти, наливающего что-то пенящееся из бутылки. Мне очень захотелось пить, и я спросила у синьорины, что это такое? «Это папенька пьет свадрику своего изделия».—Пожалуйста, попросите у него для меня, — и синьор Мотти, исполняя мое желание, подал мне полный стакан пенящейся живительной влаги в окно. Признаюсь, я никогда ничего не пила с таким удовольствием, и часто, вспоминая это питье, дивлюсь, как в Петербурге не вздумают его приготовлять: это было бы гораздо здоровее, приятнее и дешевле всякого кваса! Мы переночевали еще раз в Выборге и возвратились в П[етербур]г 1 июля, в день рождения государыни императрицы. Я помню это потому, что,

усталые от всего испытанного, испеченные солнцем, запыленные, спешили домой освежиться и отдохнуть, и вместо желанного покоя попали в ряды гуляющих: нас на Самсоньевском мосту поворотили назад и в запыленном, истерзанном виде заставили прокатиться по островам между блестящих городских экипажей и нарядных дам. При этом случае нас очень насмешил один полицейский чиновник, которого мы просили пропустить: на все наши просьбы он отвечал только: «Так как, повидимому, вы уже очень много проехали, то вам немного осталось проехать, чтобы отдохнуть!» Нечего делать, поехали далее, скрепя сердце; за такие наслаждения, какие мы испытали в эту прогулку, можно было вытерпеть все безропотно.

По возвращении в Петербург, Глинка посещал нас попрежнему и познакомил нас с певцом Ивановым, которого еще один он только понимал. Вскоре потом Глинка повез его в Италию, где Иванов приобрел, как известно, европейскую известность. Бывая у Дельвига, Иванов певал «Соловья» Дельвига [12] и своим мягким, симпатичным голосом придавал этому романсу ту прелесть и значение, которых желал поэт. В это предпоследнее, кажется, лето жизни Дельвига все приятное сгруппировалось вокруг него, чтобы усладить последние годы его земного существования. Все, что он любил, тешило его, счастливило, как бы предчувствуя скорую с ним разлуку; и он среди тишины семейной жизни, услаждаясь друзьями, поэзиею и музыкою, мог назваться счастливейшим из смертных.

В это время мечта его жизни осуществилась: у него родилась дочь. Приветствуя с этой радостию, князь Вяземский сказал: «Поздравляю тебя с новою юною Идиллиею и желаю ей в свое время сделаться древнею!»

К довершению всех наших задушевных наслаждений, на ту пору вблизи нашей дачи, на берегу Невы жил в своей даче Дм. Лв. Нарышкин и его знаменитая, известная всей Европе роговая музыка часто услаждала наш слух. В праздничные дни она играла подле балкона, на котором сидел Д. Л., а публика гуляла мимо его дома по дорожкам между цветов. По будням же она разъезжала тихо в большой лодке по Неве и своими чарующими звуками, далеко разносившимися по Неве, доставляла тысячам удовольствие. Беднейший из любителей музыки мог слышать бесплатно ежедневно такой концерт. Так настоящий аристократ, русский барин умел наслаждаться жизнью и делиться с другими изящным наслаждением. Я имела привычку отдыхать после обеда и всегда пробуждалась под звуки этой дивной музыки.

Я сказала уже, что М. И. Глинка был такого милого, любезного характера, что, узнав его коротко, не хотелось с [ним] расставаться, и мы пользовались всяким случаем, чтоб чаще его видеть.

Однажды он нам рассказывал, что у него прекрасная в Измайловском полку, кажется, квартира и презанимательный сад с беседками, киосками, надписями и* сюрпризами. Мы устроили так, что он пригласил весь наш кружок к себе на чай. Когда мы приехали к нему, он тотчас повел нас в сад и там угощал фруктами, чаем и своей музыкой. Много мы шутили и долго смеялись над одною из надписей на беседке его садика: «Не пошто далече и здесь хорошо» [13]. В конце этого счастливого лета мы еще сделали поездку в обществе Глинки в Ораненбаум. Там жила в то лето нам всем близкая по сердцу, дорогая наша О. С. И-ва [14], она была больна и лечилась морским воздухом и купанья-

---

* На этом рукопись воспоминаний обрывается; дальнейший текст печатается по изданию Academia.

ми. Мы тоже там выкупались в море, все, кроме Глинки и барона Дельвига. Первый начинал уже чувствовать разные припадки, которые заставляли его уезжать по зимам в Италию [15]. Ради правды, нельзя не признаться, что вообще жизнь Глинки была далеко не безукоризненна.

Как природа странная, он не умел себя обуздывать и сам губил свое здоровье, воображая, что летние путешествия могут поправить зло и вред зимних пирушек; он всегда жаловался, охал, но между тем всегда был готов покутить в разгульной беседе. В нашем кружке этого быть не могло, и потому я его всегда видела с лучшей его стороны, любила его поэтическую натуру, не доискиваясь до его слабостей и недостатков. Богатые дарования этого маленького человека (Глинка был гораздо меньше обыкновенного среднего роста мужчины) чрезвычайно были привлекательны, и самый его ум и приятный характер внушали и дружбу, и симпатию.

Барон Дельвиг тоже купаться в море не решился вследствие мнительности: он тогда все кушал какие-то пилюли отвратительного запаха и беспрестанно лечился от воображаемых болезней у разных эмпириков. Это-то, я думаю, и расстроило его здоровье и крепкую организацию и отняло у него силы бороться с настоящей болезнью, когда она приключилась! Глинка, предполагая ехать в Италию, начал учиться итальянскому языку[16]; так случилось, что и на нас с баронессою Дельвиг напала охота заняться тоже итальянским языком, и тут-то резко обозначился контраст между способностями обыкновенными и способностями высокого таланта, каков был Глинка. Пока мы в два месяца, занимаясь ежедневно у Лангера, товарища Дельвига и Пушкина по лицею, едва выучились читать и говорить несколько слов, Михаил Иванович уже говорил бегло, быстро, с удивительно милым итальянским произношением, без иностранного акцента. Хотя способность к языкам и составляет принадлежность русских, хотя и говорит, где-то, Eugène Sue: «elle parlait français, comme une russe!» * — но все-таки быстрота, с какою Михаил Иванович усвоил знание итальянского языка, изумила нас. Он впоследствии владел хорошо и испанским языком.

Вскоре после этого, Глинка уехал за границу и когда возвратился, чтоб переменить паспорт, намереваясь остаться в России только на сутки [17], то встретился с хорошенькой девушкой Ивановой. Он был, как все поэты, мягкосердечен, впечатлителен, и потому с одного взгляда влюбился в нее, и, не долго думая, вместо того, чтобы переменить паспорт и ехать за границу,— женился. После этого я долго его не видала; он получил место при императорской капелле и стал реже являться среди старых друзей.

Потом я встретила его глубоко разочарованным [18], скорбевшим от того, что близкие его сердцу не поняли этого сердца, созданного, как он уверял, для любви. Но понял ли он и сам ту женщину, от которой ожидал любви и счастья?..

Мне всегда казалось, что истинная любовь должна быть не только прозорлива, но и ясновидяща, иначе она не истинна; а потому я думаю, что Глинка сам себя обманывал и называл любовью чувство, которое в нем было только увлечением красотою этой женщины. Но, как бы то ни было, Глинка был несчастлив. Семейная жизнь скоро ему надоела; грустнее прежнего он искал отрады в музыке и дивных ее вдохновениях. Тяжелая пора страданий сменилась порою любви к одной близкой мне особе [19], и Глинка снова ожил. Он бывал у меня опять почти каждый день; поставил у меня фортепиано и тут же сочинил музыку на 12 ро-

* она говорила по-французски, как русская *(франц.)*

мансов Кукольника, своего приятеля. Когда он, бывало, пел эти романсы, то брал так сильно за душу, что делал с нами, что хотел; мы и плакали, и смеялись по воле его. У него был очень небольшой голос, но он умел ему придавать чрезвычайную выразительность и сопровождал таким аккомпанементом, что мы его заслушивались. В его романсах слышалось и близкое искусное подражание звукам природы, и говор нежной страсти, и меланхолия, и грусть, и милое неуловимое, необъяснимое, но понятное сердцу. Более других остались в моей памяти: «Ходит ветер у ворот» и «Пароход» [20] с его чудно подражательным аккомпанементом; потом что-то вроде баркаролы, наконец и колыбельная песнь:

Уснули ль голубые
Сегодня, как вчера? [21]

Эту последнюю певала и я, укачивая маленького сына, который сквозь сон за мною повторял: уснули габые.

Моя маленькая квартира была в нижнем этаже на Петербургской стороне, на Дворянской улице. Часто народ собирался кучкой у окна, заслышавши Глинку. Однажды он передразнивал разбитую шарманку, наигрывавшую у моего окна, с такою точностью и комизмом, что мы помирали со смеху. Бедный шарманщик пришел сначала в изумление, что у нас в комнате повторяются фальшивые звуки его шарманки со всеми дребезжащими ее нотками, а потом вошел в неописанный восторг и долго не мог надивиться искусству Глинки; а он, мой голубчик, увлекшись веселостью своих звуков, начал играть на темы шарманки вариации и ими восхитил не только нас, своих почитателей, но и толпу, стоявшую у окна, которая, по окончании вариаций, разразилась самым восторженным рукоплесканием. Он часто играл нам свою «Камаринскую» [22], но когда хотел меня разутешить, то пел песнь Финна, на известный нам мотив, усвоенный им во время поездки на Иматру. За такие любезности я угощала его пирогами и ватрушками, которые он очень любил. Завидя перед обедом одно из таких кушаньев, он поворачивал свой стул несколько раз кругом, складывал руки на груди и отвешивал по глубокому поклону столу, ватрушке и мне. Он говорил, что только у добрых женщин бывают вкусные пироги. Не знаю, насколько это справедливо, замечаю только, что это было его мнение; любимый же его напиток было легкое красное вино, а дессерт — султанские финики. Чай он пил всегда с лимоном. Если все это являлось у нас для него, он был совершенно счастлив, играл, пел, шутил остроумно и безвредно для кого бы то ни было. Лучше и мягче характера я не встречала. Мне кажется, что так легко было бы сделать его счастливым. Он имел детские капризы, изнеженность слабой болезненной женщины; не любил хлопотать с мелочах житейских—и хотя был расчетлив, но никогда не брал медных денег в руки и оставлял такую сдачу купцу. Иногда лень и слабость до того одолевали его, что, как рассказывали мне люди ему близкие, он не мог пошевелиться и просил, например, кого-нибудь из присутствовавших, чтобы поправили полу его халата, если она была раскрыта. Изнеженность доходила у него до того, что когда поехал он со мной и с моим семейством в Малороссию [23], то, извиняясь слабостью нервов, не позволявшею ему ехать спиною к лошадям, он допустил, несмотря на самую утонченную свою вежливость, сидеть ехавшую со мною девицу на переднем месте кареты, а сам занял в ней первое. На станциях я расплачивалась за лошадей, заказывала обед или завтрак, и прочее, а он, выйдя из кареты, тотчас садился в угол станционного дивана и ни во что не вмешивался. Во время же переезда от станции до станции

разговаривал, пел из задуманной уже оперы, «Руслан и Людмила», и особенно восхищал нас мотивом, который так ласково звучит в арии:

О, Людмила,
Рок сулил нам счастье
Сердце верит...
и проч... и проч.[24]

Ах, какая чудная музыка! какая душа в этой музыке, какое гармоническое соединение чувства с умом и какое тонкое понимание народного колорита... Грустно мне было и больно, когда я, долго мечтавшая о счастье увидеть «Руслана и Людмилу» на театре и считавшая это почти невозможным по отдаленности жительства моего от Петербурга, наконец увидела эту оперу в 1858 году!

Возможно ли любимое дитя гениального человека так исказить постановкою? и то, над чем с такою любовью трудился гений — представить русской публике в жалком, во всех отношениях, виде? Я плакала от грустного воспоминания про знакомых, дорогих сердцу мотивах и разрыдалась от досады за все остальное.

В артистическом мире все должно гармонировать, все должно быть отчетливо и достойно целого. Не говоря об исполнении самой музыки, что это были за декорации? Большая голова великана так близко поставлена к авансцене, что все чудесное и фантастическое, присвоенное ей поэтом, поневоле переходит в пошлый фарс; а поле, усеянное костями, разве похоже на то, о котором мечтал Пушкин?.. Наконец сражение на воздухе карла с Русланом разве не смешная штука? Неужели нельзя было придать этому всему той волшебной неясности и неопределенности, каких требует смысл поэмы и условия вкуса? Несмотря на разнохарактерность мотивов этой оперы, совершенно согласных с национальностью и особенностями действующих лиц, она мало действует на публику; я предполагаю, что причина тому именно неудачная обстановка.

Чтобы насладиться этою музыкою, надобно сидеть в театре, зажмуря глаза; я так делала и была минутами счастлива. Неужели у нас не найдется даже после смерти Глинки живая душа, которая бы взялась сделать то, что он желал? А он так страстно любил это последнее свое дитя! В этой опере он выражал свою последнюю любовь, эта была мелодия лебединой песни и гармоническое сказание о чувствах души, которая изливалась в музыке, хотя и не всем доступной, но полной поэзии.

Приехавши из Малороссии в 1855 году, я тотчас осведомилась о Глинке, и когда мне сказали, что здоровье его сильно расстроено, я не решилась просить его к себе, а послала сына узнать, когда он может меня принять.

Обласкав сына, которого видел в колыбели и сам учил петь кукуреку, играя с ним на ковре, он усердно звал меня к себе. Когда я вошла[25], он меня принял с признательностью и тем чувством дружества, которым запечатлелось первое наше знакомство, не изменяясь никогда в своем свойстве. В большой комнате, в которой мы уселись, посредине стоял раскрытый рояль, заваленный беспорядочно нотами, а подле ломберный стол, тоже с нотами, и я радовалась, что любимым занятием Глинки попрежнему была музыка. При этом свидании он не говорил о невозвратных прошлых мечтах и предположениях, которые так весело улыбались ему при отъезде моем в Малороссию. Вообще он избегал говорить о себе и склонял разговор к моему тогдашнему незавидному положению, расспрашивал о моих делах с живым участием и только мельком касался своих обстоятельств и намерений. Когда я ему сказала, что предполагаю приняться за переводы, чтобы облегчить мужу бремя

забот о средствах существования, то он усердно предложил свои услуги и при этом употребил такие выражения: «Le jour où je pourrais faire quelque chose pour vous sera bien beau jour pour moi!» *.

При этом он мне сообщил, что занимается духовною музыкою, сыграл кстати херувимскую песнь и даже пропел кое-что, вспоминая былые времена.

Несмотря на опасение слишком сильно его растревожить, я не выдержала и попросила (как будто чувствовала, что его больше не увижу), чтоб он пропел романс Пушкина: «Я помню чудное мгновенье», он это исполнил с удовольствием и привел меня в восторг! В конце беседы он говорил, что сочинил какую-то музыку, от которой ждет себе много хорошего, и если ее примут так, как он желает, то останется в России, съездит только на время на воды, чтоб укрепить свое здоровье для дальнейшей работы; если же нет, то уедет навсегда. «Вреден север для него», подумала я, и рассталась с поэтом в грустном раздумье.

При расставании он обещал посвятить мне целый вечер и просил прийти к нему с близкими моими, когда он уведомит, что в состоянии принять. Я не собралась больше к Глинке, т. е. он не собрался меня пригласить, как мы условились [26], а через два года, и именно 3-го февраля (в день именин моих) его не стало! Его отпевали в той же самой церкви, в которой отпевали Пушкина, и я на одном и том же месте плакала и молилась за упокой обоих! День был ясный, солнечный, светлые лучи его падали прямо из алтаря на гроб Глинки, как бы желая взглянуть в последний раз на бренные остатки нашего незабвенного композитора [27].

Н. А. МЕЛЬГУНОВ

ГЛИНКА И ЕГО МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Один молодой человек, вышед первым [1] учеником из Петербургского университетского пансиона, потом прослужив несколько лет в Петербурге, оставил службу, Россию и отправился на юг Европы. Того требовало его здоровье, а еще более — любовь к музыке: в Италии он хотел довершить свое музыкальное образование. Еще и прежде, в пансионе, этот молодой человек постоянно занимался музыкой, на скрипке у Бёма, на фортепиано — у . . . . . **; разнообразные и непрерывные занятия пансионской жизни не отвлекали его от любимого искусства. В это время, когда два знаменитых артиста посвящали его во все таинства исполнения, он еще мало занимался теорией музыки; но и тогда, в длинные зимние ночи, в летние петербургские сумерки, так памятные каждому, кто хотя раз наслаждался их вдохновительной, полярной поэзией,— и тогда, после сухих репетиций, после Кайданова и БелляВеня, он предавался полету свободной импровизации, отдыхая за нею от головоломных занятий, от забот ученических. В этих звуках, дрожащих восторгом, высказывал он и свои детские мечты, и свою томную грусть, и свои живые радости. Если бы кто видел его, сидящего в летнюю, лунную ночь у окна с географией Арсеньева или с любимым Кювье [3] в руках, если бы видел, как он сводит глаза с книги на месяц, с месяца на книгу,

* «День, когда я смогу что-либо сделать для вас, будет прекраснейшим днем для меня» *(франц.)*

** *Примечания для одного тебя.* Кто был твоим учителем на фортепиано—Фильд или Майер? [2] — *Примечание Н. А. Мельгунова.*

тот верно бы сказал: «Это прилежный, рачительный ученик, но науки — не его назначение; он рожден быть художником».

Этот молодой человек учился прилежно не столько по любви или обязанности, сколько потому, что учиться ему не стоило усилий; но, всматриваясь в это мечтательное лицо, в эту беспечную наружность, легко было заметить, что его мысли только скользят по книге и просятся далее, выше; что для него награда за прилежание не в похвале учителя, а в свободной от учения минуте, где бы он мог предаться вполне ненасытным позывам своей фантазии.

Служба также мало отвлекала его от музыки. Он ходил поутру в канцелярию с тем, чтобы потом на свободе петь, играть, импровизировать. Как прежде занятия ученика не отдаляли его от искусства, так и после служба не мешала ему быть художником. Он учился потому, что надо же учиться, чтоб быть образованным человеком; служил потому, что надо же служить русскому дворянину. Но когда играл, тогда исчезала мысль об обязанности, тогда исчезло все случайное в его жизни, — и он являлся единственно художником.

Этому первому периоду его музыкальной жизни мы обязаны многими прелестными произведениями.

Но скоро настал для него другой — более обильный счастливыми результатами.

Здоровье требовало воздуха Италии. Здесь начинается для него новая жизнь. Он не ученик, не чиновник, не дворянин; он — художник, без раздела, всем сердцем, всеми способностями души.

Год спустя по приезде его в Милан, когда ходил он по городу, прохожие останавливались и со всею живостью итальянцев говорили друг другу, сопровождая слова жестами: «смотри, смотри, вот русский maestro!» * Действительно наш maestro был уже народен в Милане: его сочинения играли и пели почти на всех концертах. Вообразите себе русского, которого имя произносится на улицах ломбардской столицы, вблизи великолепного собора, в родине Кановы и Манцони **. Русский композитор в Италии, иностранец, который заставил о себе говорить в стране музыки! Согласитесь, что это явление ново.

Впрочем, имя русского maestro, принадлежащего к фамилии, богатой художниками и литераторами, было и прежде известно в Италии. Покойный академик Глинка [5], живший долго в Риме, там оставил по себе память отличного и ученого архитектора ***. В течение трех с половиною лет, проведенных музыкантом Глинкою в Италии, а потом в Германии, его имя было несколько раз упоминаемо во французских и немецких журналах. Помнится, где-то ставили его выше Меркаданте, Риччи и друг. современных итальянских композиторов, говоря, что только трое не уступят ему: Беллини, Доницетти и Паччини [6]. В лейпцигской музыкальной газете отзывались о нем тоже с большой похвалою. Многие из его сочинений для фортепиано, изданных в Милане, удостоились невыгодной чести быть перепечатанными в Париже. Недавно, в одном простонародном журнале, à 5 sous, я встретил его вариации на тему из «Коа-Кинг» ****. Странным, однако, показалось мне

* Поставь эту фразу по-итальянски, даже на миланском наречии. *Примечание Н. А. Мельгунова.*

** Канова в Милане ли родился? [4] Если не там, то не вспомнишь ли другого урода-поэта или художника, родившегося в Милане, чтобы поставить вместе с Манцони. *Примечание Н. А. Мельгунова.*

*** Все ли справедливо, что говорю об архитекторе Глинке? *Примечание Н. А. Мельгунова.*

**** Что за вариации твои на тему из «Коа-Кинг», которые я встретил во французском журнале? (т. е. в объявлении о них). Имя твое напечатано весьма ясно и другого композитора Глинки, кажется, нет [7]. — Примечание Н. А. Мельгунова.

сравнение нашего maestro с оперными композиторами: Глинка в Италии почти ничего не писал для сцены; большая часть его сочинений, изданных в Милане, принадлежит инструментальной, камерной музыке. Стало быть, между ним и упомянутыми писателями никакого основательного сближения быть не может. Тем не менее, подобные отзывы показывают, каким уважением пользуется Глинка в Италии, особенно в Милане, центре его музыкальных странствий.

Во время пребывания своего в Италии наш maestro оказал искусству еще одну важную, хотя мало известную, услугу. С ним вместе отправился из Петербурга молодой певец Иванов, для усовершенствования себя в пении. В продолжение двух лет Глинка служил ему переводчиком, руководителем, первым наставником в истинной методе пения, первым учителем в итальянском языке, товарищем и помощником. Пленясь еще в Петербурге его восхитительным голосом, он уговорил его ехать с собою, в надежде, что хорошие профессоры музыки, а еще более великие артисты, которых услышит в Италии, образуют из него славного оперного певца. Глинка не ошибся в расчете: молодой Иванов превзошел его ожидания. Теперь имя русского певца гремит в Неаполе, в Париже и в Лондоне... Утешимся: художник не то, что поэт; слово принадлежит одному народу, краски и звуки—принадлежат всем[8].

Заботясь о музыкальном воспитании Иванова, Глинка не забывал и своего собственного. Теория мелодии, пения и голосов,— теория, которую, может быть, он рано или поздно обнародует, была предметом его постоянного изучения[9]. Фортепианные и другие пьесы, которые бросал он на бумагу, служили для него развлечением, но не целью. Образовавшись достаточно в главной, основной части теории, Глинка, со всею добросовестностью художника, почел необходимым усовершенствовать себя и в контрапункте. Даже в Италии, где еще есть несколько хороших теоретиков, Глинка продолжал заниматься музыкальной наукой, которой основание получил в Петербурге; но Италия не есть страна гармонии: он поехал в Вену и Берлин за таинствами контрапункта. Несмотря на частые перерывы в занятиях, год, проведенный им в земле Альбрехтсбергера, Фогеля и Готтфрида Вебера, укрепил его в трудной, но необходимой части музыкальной теории[10].

Наконец, Глинка воротился в Россию. В начале 1834 года он явился наперед в Москве в полном вооружении артиста, обогащенный сведениями, опытностью, с обильным запасом сочинений во всех родах. Первым его делом по приезде было подвергнуть себя испытанию московских художников и любителей музыки, дать перед ними отчет в своих трудах и успехах,— словом, доказать им, что недаром провел четыре года под музыкальным небом Италии и Германии. И нельзя не прибавить: восторг, который Глинка произвел в Москве своими сочинениями, игрой и пением, был им в полной мере заслужен[11]. Вместо любителя, каким прежде привыкли его почитать, мы нашли в нем, по возвращении, истинного художника, воспитавшего и посвятившего себя для любимого искусства. Говоря музыкальным языком, Глинка уехал от нас как dilletante, возвратился — как maestro[12]. Итальянцы, верные ценители музыкального таланта, недаром прозвали его этим почетным именем.

Вместе с его возвращением на родину начинается для него новый, третий период. Глинка решается испытать себя в драматической музыке. Издав несколько новых романсов *, которые отличаются от прежних

* При этом месте, если хочешь, можешь сделать выноску и объявить о своих романсах, цене их, где продаются и проч., а равно и о прочих сочинениях, изданных в Милане. — *Примечание Н. А. Мельгунова.*

всем расстоянием итальянской канцоны или баркаролы от французского романса, чистой мелодии от декламированного пения, Глинка принялся теперь за оперу. Но мало того, что наш maestro хочет изведать свои силы для сцены, он задумал создать русскую оперу — любимая мечта, которую он питал в себе с юности[13]. Русская публика скоро будет в возможности оценить этот благородный опыт. Не могу и не смею произнесть о нем своего мнения, зная только очерк оперы и несколько отдельных номеров[14]; но по немногому смело ставлю новое произведение Глинки выше всех предыдущих опытов в этом роде. Русские журналы не замедлят произнесть свой приговор в надлежащее время; пока позволю себе несколько предварительных замечаний.

Может ли быть русская опера, или, говоря вообще, русская школа в музыке? Объяснимся. Что составляет музыкальную школу? Национальность напева? В таком случае «Немая из Портичи» Обера есть итальянская опера, а «Вильгельм Телль» Россини — швейцарская? В таком случае, могут быть школы: испанская, шведская, шотландская, малороссийская и пр., как скоро композитору вздумается ввести в свою оперу национальные мотивы какого-нибудь народа? Таким образом, большая часть опер Паэзиелло и даже «Севильский цирюльник» Россини принадлежат к русской школе, потому что Паэзиелло и Россини ввели в них несколько русских напевов? Всякий чувствует нелепость такого заключения, а между тем, до сих пор почти в этом смысле принимали значение русской оперы. Нет, характер музыкальной школы заключается не в одной национальности мелодии, так, как школы в живописи отличаются не одною национальностью физиономий. В музыке основные элементы — мелодия и гармония, как в живописи — рисунок и колорит. По этим элементам определяются и школы; конечно, национальность напева, как и физиономий, входит в характеристику школы, но она не составляет главного. Живопись не в одной портретности лиц; музыка — не в одной портретности мотивов. Иначе, ваша опера не больше, как драматическое попурри, водевиль в 3-х или 5-ти актах; и круг ваших мотивов,— взяты ли они прямо из уст простолюдина, или подделаны на его образец,— будет так же ограничен, как ограничен круг физиономий какого-нибудь народа.

До сих пор признавали две школы в музыке, соответствующие двум основным ее элементам; эти школы известны всем: итальянская и немецкая. Здесь не различие мелодий, здесь различие элементов: в одной преобладание пения, в другой — гармонии; хотя нет сомнения, что, кроме этого основного различия, есть другое, заключающееся в национальности напевов и даже гармонического развития. Эти школы резко отличаются одна от другой и разделяют между собою мир музыкальный. Несмотря на то, может и должна существовать третья школа; скажу более: так как сочетание двух элементов возможно в бесконечных степенях, то возможно и бесконечное число школ посредствующих. Притом может быть и такая школа, где оба элемента слиты в одно органическое целое, не среднее между двумя прежними родами, но возвышенное над ними. До сих пор Франция была нейтральным полем (terrain neutre) для этого третьего рода, где итальянцы, с одной, и немцы, с другой стороны, делали попытки примирения между враждующими школами. Глюк и Пиччини, Керубини и Мегюль *, Россини и Мейербер старались и стараются до сих пор об этом примирении. Но успели ль? Не думаю; уже и потому, что эти опыты делает не третья нация, свежая и музы-

* Хотя Мегюль родом француз, но по музыкальному воспитанию (он ученик Глюка) и характеру своих произведений он может быть причислен к немецкой школе. — *Примечание Н. А. Мельгунова*

кальная, но представители двух старых школ, отступники от своей национальности [15], и между тем, отступники робкие, как всякий, кто перестает быть собой и добровольно налагает на себя чужие цепи. Сверх того, желая угодить вкусу публики, не весьма музыкальной, эти примирители,—и Глюк прежде всех,—изобрели род сценической музыки: декламацию, какой-то мерный речитатив, который исключает всякую непринужденную и последовательную мелодию, а вместе с этим не позволяет стройному развитию гармонического периода.

Правда, вместе с этим музыкальным ублюдком, на который истрачено столько сил и гения и который указывает на необходимость третьей школы, существует во Франции особенная музыка, народная, веселая, легкая, вся на поверхности; эта музыка скользит по душе, ее напевы не проникают в сердце; но от нее и призадумаешься, и разнежишься на минуту, и потом все исчезло и осталась одна светлая веселость. Цвет этой музыки в так называемой комической опере, создании истинно французском, в партитурах Далейрака, Гретри, Буальдье, Обера. Эта музыка выражает ясно лирическую сторону народа: это живой, беглый водевиль с жалобными и веселыми романсами, где каждый мотив есть контраданс, где так много и веселья и разнеженности, и слез и смеха.

Отличительность этой музыки возводит ее почти до степени школы, которая хотя едва ли произведет что-либо высокое, но вместе с тем будет служить доказательством, что талант и мало глубокий, но верный своей национальности, может произвести нечто более оригинальное, более характеристическое, чем гений, который насилует себя и хочет создать род, почерпнутый не в духе своего народа. Глюк в Германии, Керубини в Италии были бы искреннее в своих вдохновениях и их произведения остались бы надолго в потомстве. Судьба отмстила им за отступничество, и между тем, как еще до сих пор во Франции и даже остальной Европе играют оперы Гретри, Далейрака, Буальдье, — высокие, но неудавшиеся создания их музы-переметчицы лежат в театральных архивах.

Выразить во всех родах музыки, особенно в опере, лирическую сторону народного характера русских — вот задача, которую принял на себя Глинка. Он понял иначе значение слова: р у с с к а я м у з ы к а, р у с с к а я о п е р а, чем его предшественники. Он не ограничился, более или менее, близким подражанием народному напеву; нет, он изучил глубоко состав русских песен, самое исполнение их народом, эти вскрики, эти резкие переходы от важного к живому, от громкого к тихому, эти свето-тени, неожиданности всякого рода, наконец, особенную, ни на каких принятых правилах не основанную, гармонию и развитие музыкального периода; одним словом, он открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнуто в самой народной музыке и не сходную ни с одною из предыдущих школ. Его первый большой опыт, его опера «Иван Сусанин» докажет, до какой степени он выполнил мысль и мечту свою.

Кроме того, что русский народ, высоко музыкальный в душе, имеет резко означенную, богатую национальную музыку, и тем дает возможность человеку с талантом произвести что-нибудь новое и оригинальное, кроме того, говорю я, и русская образованность вообще такого свойства, что она заключает в себе все условия для слияния и сочетания музыкальных элементов, о которых я говорил выше.

Как младшие дети европейского мира, мы пользуемся плодами образованности своих предшественников, избегая крайностей и избирая лучшее, согласно с нашей собственной народностью. Из этого эклектизма, неизбежного в каждой поздней цивилизации, в каждом народе или

поколении, после других пришедшем, должна со временем образоваться жизнь, органически стройная во всех своих отраслях. Будем надеяться таких результатов и для нашей словесности; почему не ожидать того же и от музыки? Мы равно близки, равно не чужды и немецкой, и итальянской, и французской школам; мы умеем чувствовать и ценить без предубеждения красоты и достоинства каждой из них. Теперь, если перед публикой, так разносторонне приготовленной к музыкальным впечатлениям, явится человек с талантом свежим, неподдельным, образовавшимся наукой и опытностью, если он в своих произведениях заключит все, что предыдущие школы имеют отличительного, и из этого выбора, сделанного русской душой, создает свою оригинальную русскую музыку,— такой человек может положить основание новой музыкальной школе, о которой мы не имели понятия, которой возможности даже и не подозревали...

Страшно говорить об этом заранее, тем более, что школа, в каком бы искусстве ни было, не образуется и не постигается разом; но, признаюсь, ублажаю себя надеждою, что Глинка будет этим основателем, по крайней мере, предтечею русской музыкальной школы, и что эта школа будет высшим слиянием мелодии и гармонии,— не тем насильственным, которого попытки видели во Франции, но слиянием естественным, которое составится в духе народа сильного, свежего и музыкального. Глинка родом своего таланта и своей многосторонней музыкальной образованностью может легко оправдать наши надежды и предположения. Сочинения, по сие время им написанные, подтверждают слова мои.

Эти сочинения чрезвычайно разнообразны. Глинка испытывал себя во всех родах, и почти во всех с одинаковым успехом. Фуги, квартеты в строгом стиле и aria bravura *; блестящие вариации для фортепиано и заунывные русские песни; невыразимо прелестные романсы во всех родах и энергические симфонии вылетают пестрой толпой из его плодовитого, но вместе отчетистого пера. Об этих сочинениях, которых число простирается уже до шестидесяти, трудно сказать, к какой школе принадлежат они: здесь есть и французские романсы, и итальянские баркаролы, и немецкие фуги, и особенно—русские песни; здесь русский напев фугирован, здесь фуга приводит к итальянскому мотиву; здесь контрапункт самый строгий и самая свежая мелодия,— все элементы, все школы, все цветы музыки, связанные в стройный и благовонный букет.

Но, несмотря на такое разнообразие, которое заставляет иногда Глинку увлекаться в крайности школ, быть может, из удовольствия примирить эти крайности, — несмотря на то, наш maestro остается везде самим собою; и резкая индивидуальность, характеризующая его сочинения, служит ручательством, что в периоде более зрелом, в который теперь вступает, он примирит в своей гармонической душе все распри школ и создаст нам нечто такое, где мы встретим в живом и строгом единстве все, что прежде его избирающее чувство присвоивало себе отдельно.

Во всех искусствах, как и в самой жизни — этом верховном искусстве, высочайшее совершенство заключается в отчетливости и грации, не исключающих, однако, ни вдохновения, ни силы. Сила и вдохновение, не сдержанные умом и чувством меры, переходят в уродливость и исступление; вот почему высочайшие художники, как и люди, истинно великие в жизни, смягчали всегда силу грацией и вдохновение обдуманностью; вот почему, и наоборот, грация и отделка суть принадлеж-

* бравурная ария *(итал.)*

ность только истинных художников. Эти качества нельзя не заметить во всех сочинениях Глинки; прибавлю, грация и отделка — его отличительные качества. И в нем эта грация не есть слабость, как, например, в Беллини; нет, она не исключает силы, равно как отделка не есть педантизм, ибо нигде не изыскана, и его гармония, несмотря на обдуманность работы, так прозрачна и легка, как драгоценное кружево.

Сказав: грация, я называю все качества, соединенные с нею: тонкий, изящный, разборчивый вкус; необыкновенную ясность, так сказать, прозрачность мысли и ее гармонического развития; наконец, отчетливую, истинно художественную отделку, которая не пренебрегает ни малейшей подробностью. Чтобы заключить одним словом, скажем, что Глинка есть певец грации и что он не только высокий талант, но и глубокий художник. Его опера будет живым и сильным подтверждением моего мнения. Она докажет еще более, а именно, что этот певец грации есть вместе и певец русский [16].

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

ИЗ КРАТКОЙ БИОГРАФИЧЕСКОЙ ЗАПИСКИ

...В 1833 году познакомился я с Глинкой [1]. Видались мы с ним раза три, четыре в неделю, а спустя месяца два были на ты. Он тогда был женихом и готовился вступить в тихую семейную жизнь. Если она ему не далась, в этом не его вина. Я был в пылу молодости и в когтях наслаждений житейских. Много играли мы с ним в четыре руки, разбирали симфонии Бетховена и увертюры Мендельсона в партитурах. Одинаковое образование, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизила нас, но мы скоро сошлись и искренно подружились, несмотря на то, что Глинка был 10 годами старше меня. Мы в течение 22 лет сряду были с ним постоянно в самых коротких, самых дружеских отношениях. Дружба наша не поколебалась даже и в последние годы жизни Михаила Ивановича, когда нашлись, по обыкновению, приятели, старавшиеся всеми силами возбудить между нами артистическое соревнование. Образованность Глинки и искреннее мое уважение к его таланту превозмогли над сплетнями *.

«Жизнь за царя» была у него уже вполовину написана. Я был в восхищении от нее и не мог понять тогдашнего пристрастия Глинки к итальянской музыке. Из французского репертуара уважал он только оперы Керубини, даже считал их образцовыми произведениями. Обера он тогда не любил, а Глюка вовсе не знал. Из немецкой музыки он признавал только симфоническую.— И как в конце его жизни все это изменилось наоборот [2].

Первые оркестровые репетиции своей оперы «Жизнь за царя» Глинка делал с помощью моею и капельмейстера Иоганниса у князя Юсупова, с его домашним оркестром. Этот оркестр, составленный из крепостных людей, совершенно гармонизировал с либретто оперы, но для музыки Глинки был никуда не годен [3].

---

* Одним из ревностных героев в этом случае был мелкий композитор Вильбоа, которого Глинка тогда же учтиво выпроводил из своего дома (см. письма Глинки к Энгельгардту) — *Примечание А. С. Даргомыжского.*

Пример Глинки и дельные советы Н. В. Кукольника заставили меня серьезнее заняться изучением теории музыки. Глинка передал мне привезенные им из Берлина теоретические рукописи профессора Дена[4]. Я списал их собственною рукой, скоро усвоил себе мнимые премудрости генерал-баса и контрапункта, потому что с детства был к тому практически подготовлен, и занялся изучением оркестровки. Первые опыты мои в оркестровке были сделаны для концертов, которые мы, вместе с Глинкою, устраивали с благотворительною целью. Опыты были удачны.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ПРИЛОЖЕНИЕ К БИОГРАФИИ М. И. ГЛИНКИ

(письмо к В. В. Стасову)

Вашей прекрасной, добросовестной, умной и от души написанной биографией М. И. Глинки Вы пробудили во мне тысячу горестных и отрадных воспоминаний. Благодарю Вас искренно и как русский, и как почитатель нашего великого художника. Многое я было уже и забыл, но некоторыми местами в дневнике[1] Михаила Ивановича возобновились в моей памяти разные подробности, которые будут не без интереса для истории искусства вообще, а кольми паче для истории нашей музыки.

Помню, как вчера, когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?)[2] — то был зародыш «Ивана Сусанина» или «Жизни за царя». Бо́льшая часть оперы была написана прежде слов; я думаю, такой курьезной истории не случалось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, но нечто вроде картины, как говорил он, или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством.

В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывая содержание, припевая и импровизируя, чего недоставало на листках. Я был невольно поражен оригинальностью мелодий, свежестью оборотов, глубиною гармонических сочетаний.

Добрый Глинка не забыл в своем дневнике упомянуть о некоторых моих советах по части музыкальной техники[3]; что важного я мог ему присоветовать, ему, который и тогда уже знал музыкальную технику гораздо глубже, нежели как ему казалось, и который вдобавок художническим прозрением угадывал то, чего не знал; но удивляюсь, как он не записал (или потерялись листы) истинно комических сцен, происходивших при зарождении оперы.

Странное дело! В эту пору Михаилу Ивановичу казалось, что написать русские стихи на готовую музыку — сущая безделица. Под влиянием итальянских либреттистов и итальянского языка, он как будто забыл о нашем резком, упорном стихотворном метре, которого невозможно ни вытягивать, ни сокращать подобно итальянскому.

В этом деле я мог быть Глинке плохим помощником, ибо никогда в жизни не удавалось мне слепить и пары стихов. Просмотрев одну из чудных его мелодий, я попытался поставить над нотами сильные и слабые ударения, соображаясь с музыкальными намерениями Глинки — вышли метры небывалые, совершенный хаос ямбов, хореев, дактилей, анапестов и проч.

Поехали мы с Глинкой к Василию Андреевичу Жуковскому; когда я показал ему требуемые композитором метры, Жуковский расхохотался своим неподдельным добродушным смехом и принялся тут же вгонять стихи в эту рамку; за недостатком выражений, которые, как говорил Жуковский, влезали бы в стих, он вставлял для наполнения стопы разные комические слова — мы хохотали до упада. Но между тем, шутка — шуткой, а дело — делом; дело же состояло в том, что без слов не могло быть ни оперы, ни картины.

Жуковский был бы готов решиться на этот подвиг, но он лишь чувствовал музыку,—многосложные условия ее техники были ему вовсе неизвестны. Когда ему нравилась какая-либо музыка, написанная на иностранные слова, он переводил их не только прекрасно, но с обычным своим терпением почти слово в слово, а между тем, русские слова не ладились с музыкой: часто у него, к его величайшему удивлению, выходило то же, что в одной старинной опере со словами: «Храбрые казаки прямо молодцы» — что, при пении, от неудачной расстановки слогов по нотам, слышалось так: «храбрая коза». Тогда Жуковский принимался за меня и с удивительным самоотвержением переделывал стихи, изменял обороты, рифмы, переносил слова с места на место по музыкальным условиям; нельзя было не удивляться его глубокому языкознанию, а вместе и богатству нашего языка, которым Жуковский распоряжался, как полный хозяин; на замен одного оборота у него являлись целые десятки. Однако все это доставалось не без труда.

Я помню и никогда не забуду, чего нам стоил перевод шиллерова стихотворения «An die Freude» *, не тот перевод, который напечатан, но тот, который только поется, и тогда же написан был мною на экземпляре 9-й Бетховеновой симфонии, принадлежащем С.-Петербургскому Филармоническому обществу. На это дело у нас пошло, кажется, две или три ночи, ибо днем ни мне, ни особенно Жуковскому, невозможно было заниматься таким мешкотным делом, иначе как вечером, который в этих случаях продолжался до 4 и 5 часов утра.

Такого рода работа для пятиактной оперы, как решил тогда Жуковский, и притом в условиях самых стеснительных, невольно устрашила его, несмотря на всю его чистую, теплую любовь к искусству, на всю приязнь и уважение к Глинке [4].

К счастию, Жуковскому пришло на мысль пригласить к этому делу барона Розена.

Барону Розену — и я радуюсь случаю выговорить эти слова — барону Розену мы все, русские, любящие искусство, обязаны вечною благодарностью: без него опера «Жизнь за царя» не существовала бы. Постигши всю прелесть музыкального создания Глинки, славно владея и русским языком, и русским метром, он подчинил свой отличный талант тем невообразимым условиям, которые требовались в этом деле [5].

Вот как оно происходило: я брал мелодию Глинки, одноголосную, или многоголосную, и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы, словом, обращаясь с ним, как с редким нежным цветком, где дорог каждый лепесток, каждый пестик, каждая пылинка.

По этим метрам и по данной мысли, выраженной музыкой, барон Розен написал большую часть стихов, находящихся в опере; некоторые только сцены были написаны им прежде музыки. Помню, чего стоила

* «К радости» *(нем.) — Название вписано рукой В. В. Стасова.*

песня Вани: «Как мать убили», где музыкальный акцент приходится на слабой (краткой) половине такта, а музыкальный период состоит из двух отделений, одного четного (4) и другого нечетного (3) [6]. Прибавлю к этому певческие прихоти композитора: иную фразу он находил необходимым начать на гласной *а*, другую — на гласной *о*, здесь надобно было вынуть несколько согласных, один стих сократить, другой продолжить и пр. и т. п. Этим объясняется шутка Жуковского о стихах, «по сортам разложенных в карманы» [7].

Действительно все метрические трудности послушно гнулись под искусною рукою поэта, и, несмотря на все стеснительные условия, в которые он был поставлен композитором, в стихотворении «Жизни за царя» не только [есть] счастливые стихи, но целые прекрасные тирады. Укажу для примера хоть на место: «Высок и светел царский дом...» и проч.

Глинка упоминает о том, что коду после хора в первом акте он приделал по совету графа Михаила Юрьевича Виельгорского. Этот совет был спасительный. В графе Михаиле Юрьевиче было не только глубокое знание музыки, какое я редко встречал в первейших композиторах и гармонистах, но в нем был развит эстетический элемент в высшей степени.

Счастливое сопряжение всех душевных способностей давало графу Михаилу Юрьевичу такой верный взгляд на искусство, которым едва ли кто ныне обладает. Он высоко ценил талант Глинки, но по тому самому был к нему строго беспощаден; Глинка с своей стороны, несмотря на свое, смею сказать, благоговение к графу Михаилу Юрьевичу, уступал не легко. Например, эта кода далась не легко. Надобно заметить, что Глинка не любил код, утверждал, что не умеет их писать, и в утешение ссылался на Глюка.

Глинка доказал на деле, что коды ему так же легко давались, как все другие музыкальные формы. Но тут было нечто другое, зависевшее от особенного настроения художественного организма в Глинке.

Он питал отвращение к музыкальному б о м б а с т у*, он отметал все, что называется в музыке remplissage **, на котором так усердно выезжают многие музыкальные знаменитости, не говоря о Верди. Но в Глинке это художественное отвращение заходило слишком далеко. Богатый, даже расточительный на мелодии, которые ему давались его чудной природой сами собой, как у Моцарта, — он преспокойно оканчивал сцену, где оканчивалось музыкальное развитие его мелодии, и поспешно переходил к другой. Этим объясняется, почему Глинка думал возможным ограничиться тремя картинами без связывающих их речитативов и даже почти без хоров. Понятно, что такая расточительность на мелодии и вместе экономия на их развитие не ладилась с сценическими условиями.

По мере того, как опера подвигалась к концу, нельзя было не трепетать за ее участь: золотые его ноты могли потеряться для публики, мало знакомой с истинною музыкою, вообще довольно холодной, подчиненной в деле искусства влиянию моды и иноземного говора, привыкшей к избитым, безжизненным итальянским формам; самая оригинальность мелодий Глинки могла быть пагубной для его оперы; — надбоно было ожидать, что публика в них не вслушается и найдет их непонятными, странными, вычурными уже и потому, что они не похожи на вечное од-

---

* бомбаст (bombast) — напыщенность (*англ.*)
** бесполезные, ненужные вставки («размазывание») — (*франц.*)

но и то же, к которому приучили нас итальянцы; а прибавьте к этому сцены без конца и отсутствие драматизма в отдельных картинах!

Можно ли теперь поверить, что Глинка предполагал окончить 4-й акт * квартетом, а сцену поляков, пришедших за Сусаниным, выразить просто коротким речитативом, т. е. пройти наскоро самое драматическое положение во всей опере, которое теперь производит такое сильное впечатление на слушателей [8]. Главным делом ему казалось выпустить на свет божий все богатство своих мелодий, а там пусть они бредут сами, как знают.

«Уж мне эти хоры! — говорил Глинка,— придут неизвестно зачем, пропоют неизвестно что, а потом и уйдут с тем же, с чем пришли. Remplissage, remplissage!». Ему все чудились хоры итальянских композиторов, которые так нелепо смешны, в большей части их опер.

Считаю одною из счастливейших минут в моей жизни, когда мне удалось убедить Глинку, что хоры могут быть выведены из избитой итальянской колеи, быть отдельным драматическим лицом, имеющим свои страсти, свои порывы, свой язык; в доказательство я привел ему на память финал 1-го действия в моцартовом «Дон Жуане», финал 2-го действия в керубиневском «Водовозе», хоры адских духов в «Орфее» Глюка. Эта мысль сильно поразила Глинку, он пожал мне руку и обещал подумать. Чрез несколько времени он принес мне сцену Сусанина с поляками в лесу, которая у него уже давно была задумана, и где хор играет такую важную роль. Сцена в избе, когда поляки приходят за Сусаниным, а равно и следующий затем хор русских были написаны им гораздо позже.

*

Не хотелось мне говорить о себе, но с тех пор прошло почти четверть столетия,— все сделанное, сказанное, замеченное принадлежит истории, а когда идет дело о таком человеке, как Глинка, то важна всякая подробность.

Вы в биографии [Глинки] говорите о статье, появившейся в «Северной пчеле» вскоре после первых представлений «Жизни за царя». Ведомо Вам буди, что эта статья — моя [9]. Дело прошлое. Я был вынужден написать ее; сначала не желал ничего говорить о Глинке, хотя по тому глубокому впечатлению, которое он произвел на меня, я боялся быть пристрастным, я ожидал, что отзовется же кто-нибудь при виде этого чудного создания. Мое ожидание было тщетно [10]; вы заметили, что об опере говорили насмешливо, утверждая, что из нее уже наготовлены кадрили; эта плоская шутка была единственною тогда журнальною критикою [11].

А. Я. ПЕТРОВА-ВОРОБЬЕВА

К 500-тому ПРЕДСТАВЛЕНИЮ „ЖИЗНИ ЗА ЦАРЯ"

В 1836 году, во время великого поста, прошел слух в нашем закулисном мире, что появился русский композитор Глинка, написавший большую оперу на сюжет «Жизни за царя». Это, конечно, всех нас заинтересовало. Потом слухи замолкли. Вдруг, в каком-то концерте, наша

* Здесь описка; следует читать: 3-й акт.

примадонна Степанова объявляет мне, что она на-днях познакомилась с новым композитором Глинкой, который завтра к ней приедет, чтобы показать арию из его новой оперы, что Глинка очень желает познакомиться со мной, спрашивал мой адрес и просил узнать, когда я могу его принять. Вместе с тем она спросила, не будет ли для меня удобнее приехать завтра вечером к ней и там познакомиться с Глинкой. Я очень обрадовалась ее предложению, потому что, получая в то время 1 200 рублей ассигнациями (около 350 р. сер.), для меня было бы очень стеснительно принять у себя незнакомого композитора при моей более чем скромной обстановке. На другой день еду к Степановой, жду чего-то необыкновенного, думаю встретить что-то гордое, величественное; воображение-то у меня очень разыгралось. Вхожу, и вижу господина очень маленького, худенького, черненького; лицо бледное, волосы темные, прямые; серые[1] маленькие глазки, только в них мелькают искорки. Я так и опешила: такая противоположность с тем, чего я ожидала, совсем меня озадачила, и я едва овладела собой, чтобы скрыть мое изумление.

После обычных представлений, Глинка сел за рояль и пропел романс Антониды «Не о том скорблю, подруженьки» и этим с первого раза совсем меня покорил. Голос у него был небольшой, довольно приятный, много было чувства и уменья; владел он голосом чудесно, и я тут же подумала: каким бы он мог быть бесподобным учителем. После романса он попросил Степанову просмотреть с ним начало первой арии[2]: оно мне показалось очень ново, оригинально и совсем в русском духе. После арии Глинка обратился ко мне с следующими словами: «M-lle Воробьева, я должен вам признаться, что я враг италианской музыки; я слышу в ней на каждом шагу фальшь; и потому, по приезде в Петербург, я ни разу не был в русской опере, хотя знаю, что вы недавно поставили «Семирамиду» с большим успехом. Я ото всех слышу, что у вас настоящий контральто и что у вас бездна чувства. Ввиду этого — песенку из моей оперы, которую я принес, я попрошу вас петь без всякого чувства».

Это меня несколько изумило, и я сказала ему: «Михаил Иванович, я бы очень хотела исполнить ваше желание, но я на сцене привыкла давать себе ясный отчет, почему я пою какую-нибудь вещь так, а не иначе; и потому прошу объяснить мне, чем вызывается в Ване такая безучастность в этой песенке?»

Он мне на это сказал: «Я это объясню вам, Анна Яковлевна, тем, что Ваня — сиротка, живущий у Сусанина, сидит в избе один, за какою-нибудь легкою работой, и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, а обращая более внимания на свою работу».

Этого было для меня довольно. Я пропела песню и Глинка сказал: «пойдет прекрасно»; но я не была довольна, и дала ему слово, что хотя мне это и трудно, но к будущему свиданию я добьюсь того, чего он хочет (и добилась!). После Глинка спросил меня: каким диапазоном я владею на сцене совершенно свободно? Я говорю: двумя октавами от *sol* до *sol*.

«А можете взять и выше и ниже?»

— Да, вверх *la*, а вниз *fa*, но только как ноты проходящие.

Видно было, что молодой композитор как бы ощупывал мои средства. После этого разговора мы расстались. Я потому описала так подробно мой первый разговор с Глинкой, что если когда-нибудь какой-нибудь будущий Ваня прочтет эти строки, то будет знать, чего хотел Глинка от этой песенки; главное — он хотел натуры и простоты, но отнюдь не итальянской мелодрамы.

Не помню, каким образом и через кого было предложено театральной дирекции принять оперу «Жизнь за царя». В первое время дирекция решительно отказалась ставить оперу, ссылаясь на то, что постановка будет дорого стоить, а дирекция и без того много потратилась на постановку «Баядерки», «Семирамиды» и еще не помню чего. Но когда со всех сторон стали хвалить оперу, и многие из влиятельных лиц приняли в этом участие, то директор театров, А. М. Гедеонов, велел доставить оперу к нашему учителю и дирижеру К. А. Кавосу, для просмотра. Между тем нашлись недобрые люди, которые уверили Глинку, что его оперу не примут, потому что Кавос будет против него интриговать, тем более, что есть опера «Иван Сусанин», сочиненная тем же Кавосом. Глинка, не зная, что́ за человек Кавос, верил этим сплетням. Наконец, просмотрев и оценив достоинства новой оперы, Кавос явился к директору Гедеонову и сказал, что «Жизнь за царя» имеет несомненные достоинства как в музыкальном, так и в драматическом отношении, и что его следует принять и немедленно заняться постановкой. Директор и удивился и рассердился; он никак не ожидал со стороны Кавоса такого отзыва. Ставить оперу он все-таки отказался, говоря, что на постановку денег нет; а Кавос уверял, что как бы постановка дорого ни стоила, она не только скоро окупится, но даже долго будет давать большие сборы. Долго они спорили; ни один не уступал, а надо заметить, что Кавос умел спорить чрезвычайно деликатно, но и очень настойчиво. Наконец, директор, выйдя из терпенья, сказал: «Да что вы так хлопочете об этой опере, ведь у нас есть ваша опера на тот же сюжет!»

На это благородный старик Кавос заявил, что, если поставят «Жизнь за царя», он свою оперу давать не позволит.

Наконец, директор уступил и вслед за этим начались переговоры с автором, который отдавал свой труд без всякого вознаграждения, и опера была принята. Кавос же сдержал свое слово: пока он был жив, его опера сошла с репертуара. Знал ли Глинка этот честный поступок Кавоса[3], мне неизвестно, но знаю только то, что, не будь Кавос таким честным и беспристрастным человеком, не люби он так горячо русскую оперу, долго бы пришлось нашей публике ждать постановки «Жизни за царя»; а если она ее услышала в 1836 году, то обязана этим одному Кавосу.

Весной начали расписывать наши партии. Между тем мы, будущие исполнители новой оперы, ближе познакомились с Глинкой; он приносил кому-нибудь из нас то один номер, то другой, и мы исподволь разучивали наши роли под его руководством.

Он чрезвычайно ясно и кратко объяснял, чего бы он желал от исполнителей; говорить он был большой мастер и иногда в двух-трех словах выразить, что́ он хочет, а мы, как народ бывалый на сцене, ловили налету его замечания[4]; вообще говоря, Глинка в то время был артистами очень доволен. Новую оперу дирекция хотела поставить для открытия Большого театра, который тогда переделывался.

В сентябре Глинка познакомил нас, т. е. Степанову, Леонова, Петрова (впоследствии моего мужа) и меня, со своею молодой женой и с его родными.

У него в доме мы иногда спевались, т. е. пели трио, дуэты и квартет; делалось это семейным образом, потому что в театре репетиции еще не начинались, а разучивались только хоры и выверялся оркестр. Я живо помню первую оркестровую репетицию: увертюру и первые номера оперы музыканты играли и слушали музыку очень внимательно; но когда стали играть хор гребцов, в котором оркестровка струнных инструментов так натурально изображает игру нескольких балалаек, то

музыканты пришли в неописанный восторг, что и выразили автору единодушными аплодисментами; краковяк произвел тоже сильное впечатление [5].

В половине октября начались уже в Большом театре общие спевки, а потом репетиции с оркестром, прежде в зале, а потом на сцене. Не могу умолчать о впечатлении, произведенном на меня первым хором в интродукции, когда на сцену выходят женщины; меня страшно поразила реальность этого хора; во время спокойного напева мужских голосов кучка баб тараторит, как трещетки. После итальянской музыки это было так ново и натурально, что у меня от восторга даже захватило дух.

Не знаю, по какой причине открытие Большого театра было назначено непременно 27-го ноября [6]. Репетиции у нас шли очень усердно, а внутренняя отделка театра была еще не готова, и мы делали репетиции на сцене с двойным аккомпанементом: внизу играет оркестр, а во всех ложах обойщики стучат молотками, обивая бархатом ложи и навешивая драпри. На одной из репетиций с оркестром на сцене наш тенор Леонов прислал записку, что по нездоровью он не может быть на репетиции; Михаил Иванович был тут же на сцене и, узнав в чем дело, говорит: «ну, ничего, я за него спою». Начали репетицию, а Глинка похаживает по сцене да руки потирает; наконец, наступает выход Собинина. Глинка очень храбро подходит к рампе, открывает рот, чтобы пропеть первую фразу: «Радость безмерная», но, произнеся слог *ра*... остановился; оркестр тоже замолчал; все смотрят на него с недоумением. Мы говорим ему: «Михаил Иванович, что же вы? продолжайте».

А он сконфуженно отвечает: «не могу, оробел».

Мы все стали его успокаивать, а он повторяет: «не могу... посмотрите и руки похолодели, и сердце бьется... Ах, чорт возьми, я и не ожидал, чтобы так страшно было петь на этих досках». Репетицию стали продолжать без него; мы же много этому смеялись, и впоследствии иногда напоминали ему неудачный дебют. Он и сам этому смеялся.

Наконец, настало первое представление. Как прошла первый раз опера и какой имела успех — ни один из участвовавших не мог в тот день дать ясного отчета. Все мы взволнованы, все робеем и за себя и за оперу, все как в тумане... слышим, что кому-то и за что-то аплодируют, кого-то публика вызывает и по окончании спектакля все как во сне; только после второго представления мы поняли, что опера имела блестящий успех. Публике особенно нравились в 1-м акте хор с балалайками и трио: «Не томи, родимый». 2-й акт был принят холодно, несмотря на чудесную музыку (кроме pas de quatre *), и бесподобную оркестровку. Публика того времени если смотрела танцы, то уж на музыку не обращала внимания, танцы же поставлены были отвратительно. Балетмейстером тогда был Титюс, человек страшно самонадеянный и совершенно бездарный. Впоследствии pas de quatre был выпущен, а польский, краковяк и мазурка были вновь поставлены нашими артистами — Гольцем и Дидье; с тех пор публика и танцы полюбила, да и музыку, что называется, раскусила.

В 3-м акте песня Вани, дуэт, квартет и вся сцена с поляками произвели совершенный фурор. 4-й акт тоже очень нравился публике, т. е. анданте «Ты взойдешь, моя заря» и конец во время бури; но чудесные речитативы Сусанина не были поняты. Уж слишком это шло вразрез с итальянщиной: многие находили их скучными. Много прошло времени, пока наша публика поняла и оценила все красоты этих речитативов. Эпилог произвел положительный фурор, как ария Вани: «Ах, не

---

* танца четырех *(франц.)*

мне, бедному, сиротинушке», так и финал «Славься». Стало быть, в общем итоге, опера имела громадный успех. После пяти или шести представлений автор сделал некоторые сокращения, т. е. выпущен был один номер танцев, дуэт Собинина с Антонидой и ария теноровая в последнем акте. Сокращения Глинка делал не по советам любителей и певцов-меломанов, но по совету Кавоса, как человека опытного и прекрасно знающего сцену. С тех пор опера «Жизнь за царя» идет в таком виде и до настоящего времени.

В 1837 г., в конце лета, я вышла замуж за Осипа Афанасьевича Петрова, и 16 августа для открытия спектаклей была назначена опера «Жизнь за царя», и я в ней явилась перед публикой под новою фамилией: Петрова-Воробьева. Я почему-то страшно робела, но публика приняла молодых супругов просто — восторженно. В сентябре месяце Осипа Афанасьевича очень озабочивала мысль, что́ ему дать в бенефис, назначенный 18 октября. Летом, за свадебными хлопотами, он совсем забыл об этом дне.

В те времена ассюрированных бенефисов не было, а каждый артист должен был сам заботиться о составлении спектакля; если же он ничего нового не придумает, а старого дать не захочет, то рисковал и совсем лишиться бенефиса (что я на себе однажды испытала),—таковы были тогда правила. 18-е октября не за горами, надо на что-нибудь решиться. Толкуя таким образом, мы пришли к мысли: не согласится ли Глинка прибавить к своей опере еще одну сцену для Вани. В 3-м акте Сусанин посылает Ваню на барский двор, так нельзя ли будет прибавить, как Ваня прибегает туда? Муж сейчас же отправился к Нестору Васильевичу Кукольнику рассказать о нашей идее. Кукольник выслушал очень внимательно, да и говорит: «приходи, братец, вечерком; Миша у меня сегодня будет и мы потолкуем».

В 8-м часу вечера Осип Афанасьевич отправился туда. Входит, видит, что Глинка сидит за роялем и что-то напевает, а Кукольник расхаживает по комнате и что-то бормочет. Оказывается, что у Кукольника уже сделан план новой сцены, слова почти готовы, а у Глинки разыгрывается фантазия. Оба они с удовольствием ухватились за эту идею и обнадежили Осипа Афанасьевича, что к 18-му октября сцена будет готова. На другой день, часов в 9 утра, раздается сильный звонок; я еще не вставала: ну,— думаю,— кто это так рано пришел? Вдруг кто-то стучит в дверь моей комнаты и слышу голос Глинки: «Барынька, вставайте скорей, я новую арию принес!».

В десять минут я была готова. Выхожу, а Глинка уж сидит за роялем и показывает Осипу Афанасьевичу новую сцену. Можно вообразить мое удивление, когда я услыхала ее и убедилась, что сцена почти совсем готова, т. е. все речитативы, анданте и аллегро. Я просто остолбенела. Когда успел он ее написать? Вчера только о ней и речь-то зашла! Ну, Михаил Иванович,— говорю я,— да вы просто колдун. А он только самодовольно улыбается, да и говорит мне: «Я, барыня, принес вам черновую, чтобы вы попробовали по голосу ли и ловко ли написано».

Я пропела и нашла, что ловко и по голосу. После этого он уехал, но дал обещание скоро прислать арию, а к началу октября оркестровать сцену [7].

18 октября, в бенефис Осипа Афанасьевича, шла опера «Жизнь за царя» с добавочною сценой, которая имела громадный успех; много вызывали автора и исполнительницу. С тех пор эта добавочная сцена вошла в состав оперы и в таком виде она исполняется до настоящего времени.

А. Д. КОМОВСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

...Граф Михаил Юрьевич Виельгорский, как известно, был художник-любитель, музыкант и виртуоз. Он играл роль мецената и своим влиянием в обществе и связями при дворе мог сделать многое. Поэтому нет ничего удивительного, если художники, артисты и музыканты теснились вокруг него и искали его покровительства. М. И. Глинка не избег общей участи. Окончив первую свою оперу «Иван Сусанин» (переименованную потом в «Жизнь за царя), 28-го февраля 1836 года, он явился к Михаилу Юрьевичу и просил его ходатайствовать о постановке пьесы на сцене Большого театра. Граф обещал ему всяческое содействие и просил его заехать к нему через несколько времени.

Живой, нервный Глинка не особенно остался доволен приемом графа. Но слава его, как композитора, еще не стояла высоко, и поэтому нужно было дорожить расположением вельможи. 10-го марта, в залах графа Виельгорского состоялась первая репетиция оперы [1]. Оркестр был хотя и не полный, но его составляли театральные музыканты. Хоры исполняли придворные певчие, трио и дуэты пропели артисты. Дирижировал оркестром сам Глинка. Музыканты недостаточно разучили партитуру, а потому первое исполнение увертюры вышло неудачно. Пришлось сыграть второй раз. Хоры вышли лучше. Артисты исполнили прекрасно. Глинка суетился, бегал, бил такт и морщился. Его разгоревшееся лицо и блестящие глаза выдавали внутреннее волнение. Но когда пьеса была окончена и зал огласился дружными рукоплесканиями, он просиял: всеобщие поздравления, одобрения и рукопожатия победили неуверенность и недовольство, композитор развеселился и благодарил от души всех посетителей.

— Это chef d'oeuvre *,—говорил граф Михаил Юрьевич. После «Фенеллы» и «Роберта» страшно сочинять оперы. Кто посмеет поставить на суд публики свое сочинение, когда она избалована «Немою из Портичи» и «Дьяволом». Опера же Глинки замечательна своею оригинальностью. От начала до конца она носит на себе характер исключительно русско-польский. А это не безделица! Притом финал и последний романс написаны гениально. Я уверен, что это сочинение будет иметь несравненно более успеха в чужих краях, нежели у нас. Мы еще далеки от того, чтобы восхищаться своей оригинальностью. Мы согласимся скорее признать это стариною, нежели мастерским произведением великого таланта.

С этого времени Глинка стал чаще посещать графа Виельгорского. Сидя однажды в его кабинете, в ожидании возвращения домой графа, он вступил в разговор с работавшим у графа каким-то живописцем и высказал следующее: «Я всегда завидую живописцу. Я вижу, как постепенно наслаждается он своим произведением, и как прочно это наслаждение. При одинаковом расположении души, оно всегда одинаково, между тем как наслаждение от музыки даруется не всегда, и для того, чтобы вкусить его, должно иметь много терпения, пока не услышишь всего целого. Часто отдельные части ничего не носят на себе необыкновенного, а все целое представляет удивительный дар, отличное произведение. В живописи же, напротив, душа каждым штрихом восхищается и этот штрих неизменен, а в музыке все зависит от исполнения».

---

* шедевр *(франц.)*

В другой раз он говорил: «Я не верил бы в будущее блаженство, если б не видел на земле этих трех высших искусств: музыки, живописи и ваяния; они суть представители грядущего счастья. Человек, приходя от них в восторг, позабывает о земле, душа его блаженствует, и он считает себя в ту минуту совершенно счастливым, потому что состояние его духа не требует ничего высшего, ничего сильнейшего. И эта точка, на которой мы останавливаемся в своих желаниях и стремлениях к лучшему,— есть точка истинного счастья. Будущее блаженство, должно быть, такое же состояние нашей души, только более продолженное. Мы приходим здесь в восторг на одно мгновение — там же оно будет без границ и меры».

В конце года опера Глинки, благодаря хлопотам и предстательству графа Виельгорского, была поставлена на сцену. Нужно ли говорить, что она произвела фурор. Михаил Юрьевич отозвался о ней следующими словами: «Глинка совершенно изучил и постиг дух нашей гармонии. В его мотивах вы найдете все русское и ни одной русской песни, которую бы вам когда-нибудь случалось слышать. Вы будете многое узнавать, вам покажется, что все пассажи его оперы суть места вам знакомые, а переберите в памяти вашей все русские песни, вы ни в одной не найдете, которая бы пелась на голос арий Глинки. О том, как хороши и удачны хоры польские,— и говорить нечего. Мазурочный каданс этих хоров есть самая счастливая мысль, которую не мастер своего дела мог бы довести до тривиальности. Что же касается трио и последнего дуэта [2],— это-то,— повторяю,— chef d'oeuvre Глинки».

Впоследствии, Глинка, в приятельском кружке, называл графа М. Ю. Виельгорского «своим Иоанном Крестителем».

А. И. ВОЛЬФ

ИЗ ХРОНИКИ ПЕТЕРБУРГСКИХ ТЕАТРОВ

...Имя Глинки уже было достаточно известно в России. Великолепные его романсы распевались всеми умеющими петь, некоторые музыкальные пьесы игрались в концертах и всегда были восторженно принимаемы публикою. [...]

Слухи о «Жизни за царя» ходили уже давно и появление ее ожидалось с живым нетерпением. Весною 1836 года начались спевки и репетиции на дому у Михаила Ивановича, с квартетом, при участии Воробьевой, Петрова и других артистов. На эти домашние репетиции собирался весь тогдашний музыкальный мир, и в городе уже носились слухи о богатстве мелодий, об оригинальности и чисто русском характере мотивов. Кавос с примерным самоотвержением деятельно работал с оркестром и хорами; он не мог не предвидеть, что его «Иван Сусанин» будет окончательно затерт глинковским. Декорация и костюмы изготовлялись на славу, можно сказать на счет композитора, так как его лишили поспектакльной платы по причине значительных расходов на обстановку его оперы.

Наконец 27 ноября 1836 г. в зале Большого театра, переделанного заново архитектором Кавосом, капельмейстер Кавос взмахнул палочкой, толпа, наполнявшая залу сверху донизу, притаила дыхание и раздалась увертюра, знакомая, конечно, всей России. Первый акт привел многих в недоумение. Многим показалось, что эта музыка скорее дивертисментная, нежели оперная. Так часто бывает с гениальными произведениями.

Простота, отсутствие вычурности, правда без излишних прикрас, принимаются с первого взгляда за отсутствие воображения и дара творчества. Истинно прекрасное оценивается постепенно и зато бывает долговечно. Второй акт сразу привел в восхищение. Чудные мотивы полонеза, краковяка, мазурки заставили всю залу встрепенуться, и наш образцовый кордебалет, предводительствуемый молодцом Гольцом, довершил очарование, произведенное музыкою. Поднялась завеса третий раз, на сцене Воробьева — Ваня, и она запела чудную свою арию; звуки ее бархатного чистейшего контральта полились прямо из души, хватая за душу самых хладнокровных слушателей. Самый закоренелый немец-контрапунктист и тот бы растаял. Так певали только Виардо* и Лавровская. Следующий затем дуэт с Сусаниным — Петровым произвел не менее впечатления. Сцена с поляками, веденная неподражаемо Петровым и в вокальном и в драматическом отношении, в особенности возглас его «страха не страшусь, смерти не боюсь» опять расшевелили театр. Четвертый акт начинался тогда прямо со сцены в лесу; ария «Отоприте, отоприте» и вся сцена у романовского терема написана после. О том, как пел Петров, распространяться нечего,— кто не помнит его в ней. Что касается до самой сцены, то нельзя не сознаться, что она чересчур растянута и в конце концов становится утомительною, несмотря на драматичность музыки, пятый акт, вторичное появление Воробьевой, финальное трио, сцена коронации, переполнили чашу наслаждения, но не могли быть прослушаны с таким вниманием, как первые. Все красоты его были поняты впоследствии.

В результате успех, успех громадный, но не без оппозиции, как то и следовало ожидать. Ансамбль был весьма дружный. Я говорил уже о Воробьевой и о Петрове, остается упомянуть о Степановой—Антониде и о Леонове — Собинине. В восторг они, конечно, никого не привели, но пели старательно, верно, с толком, — и за то спасибо [...].

Сюжет был выбран Глинкою самый удачный,— что может быть поэтичнее и драматичнее истинно геройского и чисто русского самоотверженного подвига Сусанина? Жаль, что барон Розен не сумел им воспользоваться, как следует, и написал свое либретто такими варварскими стихами.

В течение трех месяцев «Жизнь за царя» была дана 18 раз, и билеты на ее представление брались с боя. Таким образом нельзя было приложить к Глинке известную поговорку, что в стране родной никто пророком не бывает.

Л. А. ГЕЙДЕНРЕЙХ

М. И. ГЛИНКА

(заметка его доктора и друга)

Воспоминание о покойном Михаиле Ивановиче Глинке неразлучно с счастливейшими днями моей жизни.

Время моего первого знакомства с ним относится к той достопамятной эпохе жизни нашего великого отечественного композитора, когда он был занят созданием «Жизни за царя». С первого же взгляда на покойного — тогда пылкого, полного жизни молодого человека,— я почувствовал к нему какое-то особенное расположение, в котором, во все продолжение его существования, ни на единый миг не раскаивался.

* Виардо певала многие арии из «Жизни за царя» в концертах.—*Примечание А. И. Вольфа.*



А. Я. ПЕТРОВА-ВОРОБЬЕВА
С портрета К. П. Брюллова

Светлый ум, выражением которого было проникнуто лицо Михаила Ивановича, доброта и прямодушие, соединенные с поэтическою, юношескою восторженностью, заключали в себе какую-то непреодолимую привлекательность. При втором или третьем моем посещении Михаила Ивановича мы уже беседовали с ним как давние знакомые. Он говорил со мною о создании той своей оперы, которой суждено было увековечить его имя; говорил с жаром, с любовью отца, беседующего о любимом своем детище, но, с тем вместе, и со скромностью — всегдашней спутницей истинного, великого таланта. Принадлежа к числу немногих лиц, особенно близких Михаилу Ивановичу, я слышал неоднократно исполнение им отрывков из «Жизни за царя» на фортепьяно — исполнение истинно мастерское, неподражаемое и, с тем вместе, в высшей степени оригинальное. Игре своей на фортепиано он вторил чрезвычайно удачным аккомпанементом голоса, подражая духовым инструментам, трубам, даже литаврам и барабанам. Эта игра была, так сказать, конспектом целого оркестра, моделью, дававшей, при малых своих размерах, точное понятие о колоссальном произведении, которое создавал тогда наш незабвенный Глинка.

Видимо, довольный впечатлением, производимым на нас, свидетелей, он в то же время с признательностью принимал совет каждого из нас, искренних его доброжелателей, и следовал ему, если же отклонял таковой, то высказывал причины уважительные, основательные — без малейшей тени заносчивости, свойственной многим даровитым художникам, к сожалению, ослепленным чувством собственного достоинства и горделивого самосознания. Этого самоослепления никогда не было в Михаиле Ивановиче.

Особенно родственно сблизились мы с ним, когда он гостил у меня, в моей квартире, в доме театральной дирекции. Он оживил мой отшельнический приют (я был тогда еще холост) и, так сказать, подцветил мое существование, которое, будучи посвящено науке, нуждалось по временам в освежающей беседе об изящном; и памятны мне навсегда беседы Глинки и его пребывание в моем скромном уголке: ему была по вкусу моя незатейливая трапеза (в особенности любимая им рисовая каша), за нею стакан красного вина, фрукты за десертом. Тогда в моем кабинете у меня жило до тридцати пернатых питомцев: в числе их несколько соловьев, прирученных до того, что они слетались на мой голос и распевали сидя на руках у меня или Михаила Ивановича. Он полюбил этих собеседников и постоянно забавлялся ими; скажу более: ласковость и доверчивость птичек, видимо, его трогали. Часто, возвращаясь домой, заставал я моего Мишеля лежащим на ковре и окруженным своими голосистыми друзьями... Впрочем, и то сказать: как было соловьям не дружить с Глинкою? Садился ли он к фортепиано — птички наперерыв звонко ему вторили и в эти минуты он напоминал баснословного Орфея...

Но был в его характере один довольно оригинальный недостаток, за который я, как медик и как друг, журил его частенько — «да только все не впрок»: это была его мнительность, в большинстве случаев доходившая до смешного. Она нередко подавала повод к забавнейшим сценам между мною, как доктором, и Михаилом Ивановичем, моим пациентом: недаром же он с юных лет называл сам себя и друзья называли его мимозою — не-тронь-меня. Кроме способности с болезненною нервозностью воспринимать самые мимолетные впечатления, Глинка в минуты нездоровья всегда давал волю своему воображению, а оно моментально делало ему из мухи слона. Помню, как однажды прибежал ко мне впопыхах его слуга с просьбою, чтобы я поспешил к Михаилу Ивановичу, «у которого-де паралич».

— Это сам барин тебе сказал? — спросил я посланного.

— Они сами.

Этих двух слов было достаточно, чтобы рассеять все мои опасения. В полной уверенности, что Глинка чудит, я отправился к моему мнимому больному. Застаю его недвижно лежащим на диване: голос слабый, томный, рукою не шевелит, одним словом... здоровехонек, но привередничает. Щупаю пульс, осматриваю недвижимую руку — все благополучно, и нет ни малейшего признака паралича. Заставляю Мишеля пошевельнуть пальцами «пораженной» руки...

«Как можно! — восклицает он болезненным, плаксивым голосом,— ты видишь, она у меня не двигается!»

— Попробуй взять аккорд на фортепиано.

— Что ты выдумал! Видишь — не могу.

Я прописал ему пилюли, в которых врачебных специй было именно на столько же, в какой степени был у Мишеля паралич: пилюли были скатаны из хлебного мякиша. Приказав больному исправно их принимать, я уехал, дав слово навестить его завтра. За ночь мой пациент совершенно поправился, онемение руки «как рукой сняло». Приезжаю утром.

— Легче?

— Слава богу, получше.

— Сядь к фортепиано, возьми аккорд.

— Попробую.

Попробовал — и слава богу: пальцы с обычной быстротой бегают по клавишам. Долгое время после того я не выводил моего друга из заблуждения, что избавил его от паралича — пилюлями из хлебного мякиша.

В другой раз мне пришлось его пользовать от какой-то фантастической невралгии — гомеопатическими приемами никотина. В данном случае защитники гомеопатии, пожалуй, и поспорили бы со мною: не на самом ли деле помогли Мишелю приемы никотина? Приехав к нему — слышу из его ответов, вижу из визитации, что болезнь — химера, которой однакож и самому Беллерофону не под силу уничтожить доводами и убеждениями... опять пришлось подняться на хитрости.

Поставив Глинку в один угол комнаты, я сам встал в другой и открыл мою табакерку.

— Нюхай сильнее!

Пациент, стоя от меня в двадцати шагах, повиновался.

— Втяни воздух покрепче, еще раз, два.

Михаил Иванович повинуется.

— Легче ли?

— Как будто полегче.

— Завтра повторим и совсем поправишься.

Дня через два Глинка был здоров: мой никотин избавил его... от небывалой болезни. Но как же было мне иначе лечить моего доброго друга от припадков мнительности, которая, впрочем, сама по себе, стоит серьезной болезни. Ипохондрию Глинки я приписал бы страданиям печени, но она в то время была у него в совершенно здоровом состоянии [1].

Не так давно, в заметках одного (ныне покойного) отечественного композитора [2], был высказан намек, что Глинка был низкопоклонен и льнул к аристократии. На этот неосновательный упрек уже был дан ответ П. А. Степановым, который опроверг фактически эту напраслину на память Михаила Ивановича, и дополнять этого ответа незачем [3]... Но, вникая в побуждения автора заметок, заставившие его хоть чем-нибудь да набросить тень на память творца «Жизни за царя», я угадал в них

зависть и недоброжелательство, нередко присущие дарованию при его отзывах о громадном таланте... В Глинке не только никогда не было пустого чванства и стремлений к аристократии, но даже и самолюбие его далеко не соответствовало его гению: он даже и тем не гордился... Благоволения аристократии он не заискивал, и потому его романсы мало распевались в великосветских салонах, подобно произведениям второстепенных композиторов, которые не могут быть и сравниваемы с Глинкою.

Н. А. ТИТОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

...В 30-х годах я познакомился с М. И. Глинкою, и когда написал музыку на слова «Шарф голубой», показал ему, прося поправить ошибки против правил генерал-баса. Он взял, просмотрел, пропел и сказал мне: «Мелодия эта так хороша, что ежели что-нибудь в ней изменить — это значит все испортить. Все, что я могу себе позволить, — прибавил он,— это поправить бас в аккомпанементе, а более не смею ничего трогать»..

Много обязан я этому гениальному композитору за его советы, равно Даргомыжскому и Ласковскому.

Глинка был умен, любезен, когда хотел, пел пленительно, но не был симпатичен. В нем просвечивала гордость. Он был неимоверно самолюбив и занят своим талантом. Выше себя он не признавал никого и любил, чтобы ему внимали, но не могу не отдать справедливости его гениальному таланту. Видался я с ним в доме дяди моего[1], у полковника Стунеева * и у Кукольника. Раз помню я, в избытке откровенности, он сознался мне, что не мог жить с своей женою, потому что qu'elle sentait de la bouche ** (его собственные слова); имел поговорку «барин» [...]

Глинка (Мих. Ив.), А. С. Даргомыжский, Ласковский и Болотникова были замечательные пианисты в 30-х годах [...]

Хотя много появлялось сочинителей, но особенно замечательных талантов не было. С появлением же романсов Михаила Ивановича Глинки и Александра Сергеевича Даргомыжского все мелкие таланты затмились. Глинка и Даргомыжский приобрели неувядаемую славу на музыкальном поприще. Сочинения их отодвинули на задний план все романсы предшественников. Хотя романсы Варламова и мои продолжали еще иметь успех, но они далеко уже отстали в аккомпанементе и разнообразии характеров. Надо сказать и то, что [...] немногие знали так хорошо генерал-бас и контрапункцию, как изучили то и другое Глинка и Даргомыжский. Возьмите любой романс того и другого и сравните с любым романсом которого либо из прежних сочинителей, и вы увидите огромную разницу в аккомпанементе; это в своем роде этюды. Конечно, между многими из старых романсов есть прекрасные мелодии, но отделка бедна, аккомпанемент вообще очень прост, незамысловат и без малейшего варьирования. Мы писали один и тот же аккомпанемент на все куплеты романса, а они же аккомпанемент разнообразили, придавая

* В квартире которого он жил тогда, а именно в школе гвардейских подпрапорщиков и юнкеров; она помещалась в то время у Синего моста в доме графов Чернышевых, что ныне дворец великой княгини Марии Николаевны. — *Примечание Н. А. Титова.*

** у нее пахло изо рта *(франц.)*

каждому куплету особый характер, что, конечно, производило большой эффект. Надо, однако, прибавить, что старые или прежние сочинители романсов заботились не о блестящей их аранжировке, а напротив, о легкости аккомпанемента, дабы всякий поющий мог сам себе аккомпанировать, тогда как романсы наших знаменитых композиторов, Глинки и Даргомыжского очень трудно петь, аккомпанируя самому себе. Как М. И. Глинка, так и А. С. Даргомыжский начали свое музыкальное поприще первоначально сочиняя романсы, а потом сделались знаменитыми творцами опер и стяжали себе достойную славу и известность.

Но странно, что в десятых годах нынешнего столетия и ранее у нас существовала русская опера; с водворением же итальянской вкус публики изменился, она предалась влиянию последней музыки до того, что не умела оценить произведений дорогих своих соотечественников и была непростительно к ним холодна. Истые знатоки (к сожалению, их немного) оценили оперы Глинки и Даргомыжского, и оперы первого «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» давались довольно часто на русской сцене (предпочтительно первая). Оперы А. С. Даргомыжского были приняты холодно, публика наша не умела оценить творений своего родного, гениального композитора, но придет время, когда достойному воздадут достойное. Все, что наше русское, родное, мы того ценить не умеем и к стыду нашему кадим и преклоняемся всему чужеземному.

И. И. ПАНАЕВ

ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ, гл. III

...С Кукольником я не мог видаться часто. Он возил свою «Руку» [1] из дома в дом и читал ее. Толпы новых поклонников его возрастали с каждым новым чтением и заслоняли его от прежних. Надобно сказать правду, что эти поклонники набирались всюду без разбора и, соперничая друг перед другом в энтузиазме, вообще не отличались большим развитием.

«Рука» репетировалась между тем в театре. Наконец наступило давно желанное для энтузиастов Кукольника представление. Весь партер был набит ими. Я, разумеется, был в том же числе. В нашей преданности и энтузиазме к поэту мы не щадили ни рук, ни голоса: кричали, топали, хлопали и вызывали автора несчетное количество раз после представления. Успех был огромный. Но когда драма Кукольника появилась в печати, она встречена была, к нашему огорчению, не совсем благосклонно.

Всем известен отзыв об ней Полевого и последствие этого отзыва — «Телеграф» [2] был запрещен. По этому поводу кто-то написал довольно остроумное четверостишие:

Рука всевышнего три чуда совершила:
Отечество спасла,
Поэту ход дала
И Полевого уходила [3].

Вскоре после этой чудотворной «Руки» начались чтения новых произведений: «Джулио Мости», «Джакобо Саназара», «Скопина-Шуйского», «Роксоланы» и так далее. Кукольник читал нам свои новые произведения одним из первых. Сенковский произвел его за «Торквато Тассо» в Гёте.

Такое непомерное повышение показалось неловким даже некоторым из самых благоразумных его поклонников. Мой энтузиазм к поэту, впрочем, не остывал. Каждое новое его произведение казалось мне шагом вперед. Имя Кукольника гремело в журналах и в обществе. Он становился авторитетом, близко сошелся с Брюлловым и Глинкою и уже довольно равнодушно смотрел на фалангу своих поклонников, которые делались ему бесполезными.

Каждое чтение нового произведения оканчивалось ужином и шампанским. На этих ужинах поэт делал объяснения своим произведениям, из которых мы, между прочим, узнали, что цаца и ляля в «Джулио Мости» — любимые слова его детства и что он решился внести их в драму как приятное для него воспоминание. Известно, что Кукольник почти всех своих героев заставлял красноречиво пророчествовать и любил сам пророчествовать о себе на дружеских сходках.

Таким образом, однажды, разговорясь о литературе и о значении Пушкина, он сказал:

— Пушкин, бесспорно, поэт с огромным талантом, гармония и звучность его стиха удивительны, но он легкомыслен и неглубок. Он не создал ничего значительного; а если мне бог продлит жизнь, то я создам что-нибудь прочное, серьезное и, может быть, дам другое направление литературе... (Передавая слышанное мною из уст поэта, я ручаюсь, конечно, только за верность мысли, а не за слова и обороты фраз).

К сожалению, в действительной жизни пророчества не всегда сбываются так легко, как в литературных произведениях.

Сближение и короткость Кукольника с Брюлловым и Глинкою, пользовавшимся уже громкою известностью после «Жизни за царя», еще более возвысило Кукольника в глазах его многочисленных поклонников. Они мечтали видеть в этой короткости разумный союз представителей живописи, музыки и поэзии и полагали, что такой союз может иметь влияние на эстетическое развитие нашего общества. Едва ли Кукольник не поддерживал и не распространял эту мысль. В сущности, союз этот не имел и тени чего-нибудь серьезного. Представители трех искусств сходились только для того, чтобы весело проводить время и, разумеется, толковать между прочим о святыне искусства и вообще о высоком и прекрасном. Союз этот поддерживался некоторое время тем, что представители приятно щекотали самолюбие друг друга. Около них, как всегда около авторитетов, образовался небольшой штат угодников, шутов, исполнителей особых поручений и блюдолизов из маленьких талантиков. В числе таковых выдвигались на первом плане бесталанный художник Яненко, грубый, наглый циник, который для того только, чтобы хорошо выпить и поесть, готов был пожертвовать всем в угоду кому-либо из своих патронов, даже женой и дочерью, и другой — также бесталанный художник *М.* [4], с льстивой и рабской натурой, всегда притворно-робко входивший в ателье Брюллова, взглядывавший на новое произведение его кисти с лицемерным благоговением, восклицавший: «Недостоин, недостоин!» и выбегавший, закрывая глаза, как бы ослепленный им... К ним присоединилось несколько маленьких литературных талантиков, отчасти из тщеславной мысли прослыть друзьями гениальных, по их мнению, людей, отчасти из того, чтобы вместе с ними веселиться, пить и есть.

В это время Кукольник занимал вместе с своим братом Платоном, управлявшим делами Новосильцова, довольно большую квартиру в Фонарном переулке, в доме Плюшара. Он завел у себя середы. Плюшар, мотавший тогда деньги, получаемые им с «Энциклопедического лексикона», находился в близких отношениях к Кукольнику, Сенковско-

му, Булгарину и Гречу. Кукольник также сошелся очень близко с последними [...]

Хотя, я продолжал быть убежден в огромном таланте Кукольника, но меня уже смущали его связи с Булгариным, Плюшаром и им подобными личностями, которым я не мог сочувствовать; его искание популярности без всякого разбора, ухаживанье за людьми чиновными и значительными и еще притом прославление их между приятелями, пиры без конца, повторение тех же громких фраз и проч.— все это много способствовало моему разочарованию. Сомнение начало закрадываться в меня относительно призвания поэта; я уже иногда посматривал на него как на простого смертного и даже осмелился замечать иногда его комические стороны.

В таком положении я был к нему, когда он сделал мне честь, которой удостоивались немногие — удержал меня на ужин.

Мне, однако, это было еще очень приятно.

За ужином Кукольника в этот раз было человек пятнадцать: несколько офицеров Преображенского полка, М. И. Глинка, Яненко, Струговщиков, переводивший Гёте и издававший тогда «Художественную газету», и Каменский, интересный молодой человек, явившийся с Кавказа с повестями à la Марлинский и с солдатским георгием в петлице. Кавказский герой одержал две победы в Петербурге: одну над г. Краевским, издававшим «Литературные прибавления», который, пораженный его талантом, заплатил ему 500 рублей (ассигнациями) за его первую повесть; другую над дочерью Ф. П. Толстого [5]. Остальных присутствовавших за этим ужином я не помню. Ужин отличался не столько съестною, сколько питейною частию. В столовой на одной стене висел портрет Кукольника-поэта, на другой его брата Платона — оба работы Брюллова, в великолепных рамах [6]. Вино лилось. За шампанским Кукольник встал и, обращаясь в особенности к офицерам, подняв бокал и протягивая с ним руку к портрету брата, произнес торжественно:

— Преображенцы! за здоровье отсутствующего Платона!

Здоровье управляющего новосильцовским именьем было выпито с восторженными криками.

Я сидел возле М. И. Глинки.

Глинка перед ужином был в дурном расположении духа. Он говорил мало и нехотя, гордо поднимал свою голову и, заложив руку за жилет, важно прохаживался в толпе, б у д и р у я всех своих знакомых. Такие минуты находили на него часто. За ужином он, однако, мало-помалу расходился: говорил мне о своих музыкальных планах, о своем «Руслане», над которым он тогда трудился, о будущности России (это был один из любимых его разговоров) и о русском народе. Глинка полагал, что он хорошо знает народ и умеет говорить с ним. При такого рода разговорах он обыкновенно очень одушевлялся: глаза его сверкали, он щипал руку того, с кем говорил — и беспрестанно повторял «не правда ли?..» В этот раз он исщипал мою руку до синяков.

Глинка был человек страстный, увлекающийся, настоящий поэт,— и в такие минуты он возбуждал в себе большую симпатию и увлекал многих своими фантазиями и парадоксами, потому что в его увлечениях не было ничего поддельного... надобно было только сидеть от него подальше. Но когда кто-нибудь затрогивал чуть-чуть его самолюбие или ему только казалось это, он становился нестерпимо горд, дулся, поднимался на ходули и принимал важные и пресмешные позы, вовсе не шедшие к его маленькой фигурке.

Степанов — нынешний редактор «Искры» — мастерски схватил комические стороны Глинки, Брюллова и Кукольника. Он представил всю

жизнь их в очень злых, метких и остроумных карикатурах. Альбом этот принадлежит теперь графу Г. А. Кушелеву-Безбородко[7].

О святыне искусства за ужином Кукольника в этот раз не было речи. Он сообщил только нам, что он трудится над эпохою Петра Великого, приготовляет ряд повестей из этой эпохи, и кстати рассказал нам из нее несколько анекдотов.

После ужина все смолкли, потому что Глинка, почувствовав вдохновение, сел к фортепьяно и начал импровизировать. Кукольник стоял у фортепьяно, восклицая по временам: «дивно!», и, обращаясь к офицерам, шептал, прикладывая указательный перст к губам: «слушайте, слушайте, преображенцы!»

В заключение Глинка пропел свой романс:

В крови горит огонь желанья —

страстным задыхающимся голосом, дико поводя глазами на слушателей.

Потом он повел рукою по лбу и волосам (это он часто делал в минуты волнения), встал со стула, из-за плеча бросил гордый взгляд на всех (кто из знавших Глинку не помнит этого взгляда?), прошелся по комнате, допил свой стакан, подошел ко мне улыбаясь, ущипнул меня и сказал:

— Если б наш Иван Акимыч воскрес и был здесь, что бы он сказал? — Михайло Иваныч заморгал и начал обдергиваться: — «Глинка... новый Орфей, продолжай услаждать слух гармонией... Жизнь коротка... мудрый, пользуйся жизнию... Добрый хозяин всегда имеет в запасе: бутылку на столе — две под столом... Разумей об этом тот, кому ведать надлежит...» — Глинка засмеялся.— Правда, ведь так? — заметил он.

Мы разошлись часов в 5 утра[8].

П. А. СТЕПАНОВ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

(По поводу дневника Н. В. Кукольника)

Меня трогает внезапно явившееся восторженное обожание Кукольником моего дорогого Глинки. Я также сильно любил его, но для Кукольника он был идолом, для меня братом и другом. Нельзя было не любить Глинку, к нему привязывался всякий входивший в знакомство с ним; детская натура, сохранившаяся в нем до зрелых лет, с попытками детских проказ, передразниваний, шуток — невольно привлекала к нему, как ребенку, теплое мягкое чувство. Иногда ребенок и закапризничает; но и это не возбуждало досады; ему не поперечили, но старались успокоить и чем-нибудь занять; иногда над ним подсмеивались, но он никогда не обижался[1] и сам смеялся над собою, даже не сердился на моего брата за его смешные карикатуры. Полагаю, что в мозгах его не было даже ячейки для злопамятства; не помню ни одного человека, которого он ненавидел бы, хотя и знал, что многие его не любят, но он отзывался об них снисходительно: он понимал, что они его враги из зависти.

Имя Глинки мне было знакомо в детстве: отец мой[2] ездил по делам в Петербург и, возвратясь в имение, рассказывал, что был на акте в университетском пансионе и пришел в восхищение от игры на фортепиано одного воспитанника, нашего родственника, Глинки. Лично я познакомился с ним уже в Петербурге, вскоре после его выпуска, в доме общих наших родных Кошелевых. После обеда он спел свой романс «Не искушай меня без нужды» и тут я понял восхищение моего отца.

Глинка жил одно время с Корсаком на Загородном проспекте в деревянном доме,—который по сю пору цел (если ехать от Владимирской, то по левой руке, не доезжая несколько домов Семеновского полка). В этом доме мы часто сходились,— Кукольника еще не знали; здесь репетировалась военными музыкантами кадриль, сочиненная и оркестрованная Глинкой. Думаю, что это первая его оркестровая попытка [3].

Все почти, что Кукольник пишет в дневнике, верно; но в некоторых случаях не могу согласиться с ним. Он сравнивает себя с Доминикином Зампиери; но этот живописец был тихий, скромный, благодушный; врагов было у него много, но Доминикин не ненавидел их; напротив, если новое произведение его хулили, то он радовался, говорил: «значит хорошо», если хвалили, говорил: «плохо, надо поправить». Значит Доминикин подходил скорее к Глинке, чем к Кукольнику, который, вообразив себя Доминикином, вообразил себе врагов-завистников в Пушкине, Жуковском и др., которых и называет именами врагов Доминикина: Ланфранко, Гвидо-Рени и пр. Но Пушкин, Жуковский и др. не были врагами Кукольника, они только не признавали его вполне достойным того пьедестала, который он сам себе воздвигнул.

Прав Кукольник, что Глинка неудачно попал на такого либреттиста, как Розен. Я знал его: по излечении от раны, возвращаясь в Петербург, я остановился на несколько дней в Москве. Один раз вечером влетает ко мне поэт Якубович и кричит: «Поздравляю, новый поэт в России».— «Кто?» — «Читай»,— подает мне «Библиотеку для чтения», где помещены стихи «весьма кудрявые» (как выражается Кукольник), подписанные Розен. В Петербурге я познакомился с ним у Глинки: это был рыжий немец, говоривший по-русски с сильным акцентом; и нашло на меня сомнение: как этот человек, плохо говорящий по-русски, может писать народное русское либретто. Но в ту пору музыка составляла всю суть, слова же только служили подкладкою, как выражается Кукольник. В настоящее время музыка служит выражением слов и понятно, что на слова, выражающие чувства грустные, страстные, или веселые, должна отозваться и подходящая музыка. Глинка и тогда это сознавал: почти все звучные и страстные романсы Кукольника он выражал превосходно. Но надо было слышать исполнение этих романсов самим Глинкой; у него настоящего голоса не было, скорее всего тенор-баритон; не знаю, почему Кукольник говорит, что у него голос маленький. Правда, что регистр у него был небольшой, в высоких нотах он кричал; но силы в голосе было достаточно, а экспрессия невыразимая. Сколько раз я был свидетелем действия, производимого пением Глинки на слушателей. Один раз, когда Глинка жил у меня, вечером собралось несколько друзей, и между ними несколько дилетантов: измайловский офицер Копьев, композитор музыки танцовальной, и егерский юнкер князь Кастриото-Скандербек, впоследствии сам сочинитель романсов. Играли, пели соло и ансамбли: Глинка был в ударе; при одной пьесе, которую он выражал слишком сильно, вижу мальчик Кастриото бледнеет, и надо было его освежить, чтоб он не упал в обморок; а сколько потом бывало таких потрясающих случаев: и Брюллов плакал, и музыкальный тогдашний критик Дамке не выдерживал, и с сестрой Даргомыжского делалось дурно.

Скоро по возвращении из Малороссии Глинка переселился ко мне; он приютился у меня, чтоб серьезно заняться оперою «Руслан». У Кукольника — целый заезжий дом и невозможно работать сосредоточенно. А к тому же умственным занятиям очень вредят ужины, да и на организм действуют сокрушительно.

Знакомство Глинки с Е. К.[4] началось, когда Ступеев, муж Марии Ивановны, сестры Глинки, был заведующим хозяйством Смольного монастыря[5]; в неделю раз у Стунеева собирались воспитанницы института старшего возраста, классные дамы и пепиньерки; в числе последних была и Е. Е. К-н, девица бледная, интересная, стройная и очень умная. Вообще, обо всем, что говорил я выше и о К., подробно изложено в моей статье о Глинке, напечатанной в «Русской старине»[6]. В этой статье о Глинке сказано, что первое представление «Руслана» было неудачное. Всех поразила несвязность либретто оперы. Теперь, по прочтении дневника Кукольника, мне эта путаница делается понятною: может ли быть какой-нибудь толк в соображениях и заключениях шутовского комитета из «7» или «8» лиц, из которых больше половины не понимали ни сцены, ни музыки, и это за несколько дней до завершительной работы над оперою, и это после ужина! Ох, эти ужины!

Вообще же воспоминания Кукольника могут быть очень полезны в составлении музыкальной биографии Глинки; если отбросить поэтическую восторженность, то все остальное верно. А если бы понадобились подробности, то могут пригодиться и мои воспоминания.

В. В. САМОЙЛОВ

ПЕРВЫЕ ГОДЫ АРТИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

...Брюллов давно уже хворал биением сердца, и болезнь его, наконец, приняла очень опасный оборот. Он уже не покидал постели [...]

Бедный друг! Ему было суждено не встать уже более с постели!

Много хороших часов проводили мы в его обществе в былое время, и те, которые еще остались в живых из того кружка, конечно, не забыли об артистических вечерах, проведенных у него.

Брюллов занимал в то время[1] громадную мастерскую в Академии Художеств, с казенным освещением, чем мы и пользовались, надо признаться, в весьма широких размерах, во время наших ужинов у него. Угощение и закуски бывали не столь богаты и вкусны, сколько разнообразны, потому что каждый приносил с собою что попало по своему усмотрению. Зато именно освещение и уборка мастерской были великолепны, изящны и роскошны. Вся она убиралась картинами самого хозяина, и, от первой до последней, каждая освещалась отдельно с одинаковой тщательностью и с редким искусством. Иному гостю приходилось сидеть рядом с своим портретом, тут же находящимся, и по ошибке, в пылу разговора, случалось иногда обращать речь к копии вместо оригинала. Много горечи, боли и разных невзгод забывалось в искренней беседе за этой незатейливой трапезой. Тут Кукольник Нестор, который тогда был в большой моде, вдохновлялся и увлекал нас своими стихотворениями; Михайло Глинка вызывал слезы у присутствующих, певши свои задушевные романсы. У него был не сильный тенор, но чрезвычайно приятный, и никто не умел петь его романсы с таким выражением, как он сам. Кроме того он был замечательно хороший пианист. Впоследствии я с ним сошелся ближе[2]. Он страстно любил театр, и даже оставил по себе маленькую память Александринскому театру тем, что написал куплет на переводный водевиль «Купленный выстрел». В этой маленькой пиеске я исполнял роль англичанина, и в конце мне приходи-

лось петь длиннейший куплет, который и составил Глинка. У меня хранится партитура для оркестра, вся написанная его рукой, и я берегу ее как дорогое воспоминание об этом великом таланте [3].

А. Н. СТРУГОВЩИКОВ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА
(1839—1841)

Кто читал автобиографию М. И. Глинки и записки о нем близких ему людей, тот может себе составить довольно ясное представление о его личности и о его произведениях и обо всем многом, что обусловливало жизнь его. На мою долю осталось дополнить известное несколькими портретами и рассказать о немногих, никем еще не тронутых, не упомянутых чертах его характера, относящихся к тому времени, когда его творчество было в своем полном разгаре. К тому же я и в долгу у него: в декабре 1840 г. покойный М. И. Глинка вручил мне письмо к нему товарища его по с.-п[етербургскому] университетскому пансиону, Н. А. Мельгунова, для напечатания в «Художественной газете». Почему оно появляется в свет только теперь, объясняю ниже [1].

Я знал М. И. еще с университетского пансиона, куда он по выходе приезжал к товарищам. Я был тогда новичком [2]. Один из его приездов (осенью 1823 г.) напоминает мне довольно живо его тогдашнюю наружность и манеры. Это было в свежий день; желтый лист нашего обширного сада только что начал спадать. Здесь-то я увидел его между видными фигурами Римского-Корсака и Лукьяновича и менее рослыми Илличевского и Подолинского. Его серьезное лицо с смуглым, южным оттенком, с прищуренным или, точнее, с прислеповатым взглядом, беспрестанно за разговором оживлялось, и если его черный сюртук резко отделялся от наших форменных сюртуков, то еще резче выделялся он своеобразною живостью движений, звонким голосом и смелой, энергической речью. Иногда его отрывистые, как бы судорожные, движения неожиданно поражали вас. Или он вдруг остановится, обнимет за талию то того, то другого товарища, или станет на цыпочки и горячо шепчет им, по очереди, что-то на ухо, как это часто делают люди сосредоточенные. Роста больше малого и меньше среднего, его фигура была в главных частях соразмерна и довольно стройна. В нравственном отношении он уже и в то время, казалось, выходил из ряда людей обыкновенных. Его привязанность к однокашникам и их привязанность к нему оставили во мне неизгладимое впечатление. К чести нашего инспектора Я. В. Толмачева, его помощника И. Е. Колмакова и некоторых профессоров надобно отнести их ревность к талантам, их участие в судьбах своих воспитанников. Надобно было видеть, с каким удовольствием и самодовольствием вспоминали они о дарованиях Масальского, Глинки, Соболевского, Илличевского, Подолинского! [3]. Это не оставалось без влияния на так называемую закваску школы *.

* Якову Васильевичу Толмачеву теперь 98 лет, в прошедшую зиму (1872) он приезжал, по обыкновению, из деревни в Петербург для закупок и получения пенсии, а тому лет пять он еще был раза два у меня. В прошедшем же году он прислал мне свои последние переводы из Вергилия, которого когда-то знал наизусть. Это не мешало ему, однако, относиться разумно к воспитанникам, слабым в латинском языке; о них он говаривал, что из них выйдут, вероятно, хорошие математики, и редко ошибался. Его «Военное красноречие» и известная в то время полемика с Бутырским теперь, конечно, забыты.—*Примечание А. Н. Струговщикова.*

В течение следовавших затем пятнадцати лет я только по временам встречался с Глинкой, как люди друг друга знающие, но и незнакомые; а с лета 1839 г. я с ним познакомился и до весны 1841 г. виделся довольно часто; чаще всего у Н. В. Кукольника и у графа Ф. П. Толстого, около которых преимущественно собирался кружок, которого душой сначала был К. П. Брюллов, а потом М. И. Глинка. Собирались, хотя и реже, у А. П. Брюллова, П. В. Басина, С. Ф. Щедрина и у Н. В. Голикова, в кружке графа М. Ю. Виельгорского, князя Одоевского, Львова, Соллогуба и у других общих знакомых. У меня собственно Глинка был всего три раза; но эти три раза, как увидим, и памятны мне.

В марте 1840 г. приехали в Петербург фортепианист Дрейшок и скрипач Штёр. Славянин Дрейшок был уже известен; немца Штёра не знали, по крайней мере в Петербурге, вовсе. Будь они знаменитостями, наше столичное гостеприимство встретило бы их в гостиных графов Виельгорских, кн. Одоевского, А. Ф. Львова. Названные артисты были обращены к покровительству Н. Кукольника. От него они приехали ко мне и сказали, что были им представлены Глинке и Маркевичу, что все трое обещали содействовать устройству их концертов.

Николай Андреевич Маркевич — историк Малороссии, умерший в сороковых годах[4]. Отличный фортепианист, он был одним из лучших учеников Фильда. После нескольких лет деревенской жизни, он приехал в Петербург откормленным тельцом. Небольшого роста, пухлый, розовый флегматик; страстный охотник до духов и всяких умываний, мылся, полоскался, как утка, по нескольку раз в день; он был забавный собеседник с примесью напускной малороссийской наивности; любил хорошо пожить, пил одно шампанское да сельтерскую воду и, как следует даровитому лентяю, жил и умер в долгах.

Вечером того же дня как Дрейшок и Штёр приезжали ко мне, Глинка и Маркевич были уже за роялем, у Кукольника. Когда я приехал к нему с К. Брюлловым, за которым заезжал обыкновенно в Академию по соседству, они репетировали по программе, в которой Глинка еще утром условился с приезжими артистами *. Кукольник тут же сообщил мне распределение занятий по концерту в пользу Штёра; последняя проба назначалась у меня. К. Брюллов, как человек несродный ни к какому практическому делу, оставался без должности. Заметив это, он сказал:

«А я приеду, если кто меня привезет, и прослушаю концерт, если уцелеют уши».

После моего замечания, что он может запастись ватой, Глинка обернулся к Кукольнику и сказал:

«Нестор! уведи этих профанов куда-нибудь; они нам мешают».

Маркевич прибавил: «И какую бы глупость они ни выдумали, мы согласны на все».

Брюллов, любивший пофарсить, взял меня под руку, комично раскланялся, и мы ушли в комнату Платона Кукольника (и вязался же фарс с его львиным затылком, грудью атлета и всегдашней, естественной прической Аполлона Бельведерского!). Тут Брюллов присел к столу и начал чертить карикатуры на Глинку с надписями: «Глинка на бале в Смольном, обожаемый», «Глинка, поющий без голоса и без фрака», «Глинка в восторге от своих произведений» и т. д.

При этом он приговаривал: «Как же я его отпечатаю! а вот и еще... и еще экземпляр... сюжет неистощимый!»

В следующие дни карикатур его на Глинку набралось до двадцати.

---

* первоначально: которую одобрил Глинка

Их коллекцией завладел тогда брат его А. П. Брюллов, от которого они перешли к В. П. Энгельгардту, одному из друзей Глинки *. У меня остался только набросок головы М. И. с надписью «Глинка задумывает новую, чудовищную оперу» [5].

Расходившийся на карикатурах, Брюллов посвящал меня в таинства карикатурного дела, объясняя, какими частями физиономии и фигуры можно, и какими надобно жертвовать в пользу наиболее «казовых, характерных частей». Не в коня был корм. Вот Степанов так вынес из указаний Брюллова хорошую дозу.

23 апреля я получил от Маркевича записку, которую прописываю in extenso **; она писана интересным лицом и характеризует взаимные отношения кружка или, как выражается Глинка в своих Записках, братии:

«Посылаю тебе, любезный собрат, моего камердинера, которому можешь вручить остальные 275 руб., что́ составит за мною 300 всех...

Теперь о другом: прислан ли тебе альбом мой от Каменского? Если написал что-нибудь, то доставь через этого же Зосима; мне хочет еще кой-кто вписать свои имена.

Теперь о третьем: я был у Штёра и у Дрейшока; мы толковали о деле; они не могут иначе быть у тебя, как в четверг. Между прочим, я собираюсь выучить со скрипкою концерт Липинского и может быть сыграю его у тебя. Извести можешь ли собраться к четвергу?

Еще о четвертом: Несторову статью получил ли? Пошла ли она в друкарню? [6].

Еще о пятом; но не бойся, это уже последнее: жму твою руку и проч. Твой Н. Маркевич».

Вечером 27 апреля [7] собрались у меня: М. И. Глинка, граф Ф. П. Толстой, А. П. и К. П. Брюлловы, три брата Кукольники, кн. В. Ф. Одоевский, барон П. А. Вревский (мой однокашник, убитый при Черной), гр. В. А. Соллогуб, П. П. Каменский, М. А. Гедеонов, Э. И. Губер, В. И. Григорович, Рамазанов (тогда ученик скульптуры), П. В. Басин, С. Ф. Щедрин (брат знаменитого мариниста), А. П. Лоди (на сцене Несторов), Н. А. Маркевич, И. И. Сосницкий, поэт Шевченко, только что приехавший из Москвы скульптор Витали, В. Г. Белинский, А. В. Никитенко, И. И. Панаев, Струйский, Горонович (ученик К. Брюллова), Я. Ф. Яненко, Владиславлев и несколько моих родственников. Недоставало: О. И. Сенковского, Даргомыжского, двух братьев Степановых, Штерича, В. А. и П. А. Каратыгиных, О. А. Петрова и доктора Гейденрейха. С ними, сохранившийся у меня список приехавших, дал бы полный персонал нашего кружка, за исключениями лиц, группировавшихся более около гр. М. Ю. Виельгорского.

Дрейшок, рубивший пальцами котлеты, по выражению Глинки, исколотил в этот вечер два рояля, взятые мною у Вирта на прокат, и заставил некоторых, в том числе и Белинского, уехать до ужина; зато Маркевич удивил всех своей игрой, затмив Штёра. Все были порядочно утомлены, но веселая беседа за ужином оживила нас. Заговорили о новой опере Глинки; он не выдержал, встал из-за стола и подсел к роялю; струны задребезжали; но у Дрейшока был ключ, и он наскоро настроил инструмент. Глинка был неистощим; сначала он исполнил некоторые оконченные нумера «Руслана и Людмилы»; потом знакомил нас, более и более одушевляясь, с рисунками подготовительных партитур — и тогда исполнение заговорило об руку с творчеством. Взошло теплое утро; окна

---

* первоначально: одному из поклонников и ближайших людей к Глинке.

** дословно *(лат.)*

были отворены и било семь, когда кто-то заметил, что прохожие останавливаются. Мои гости разъехались.

Концерт Штёра состоялся в зале князя Голицына (рябчика) и дал артисту 900 рублей. Этим он был обязан всего более Глинке, а потом — графу В. А. Соллогубу, доставшему бесплатную залу.

Чтобы выяснить продолжительную, бросавшуюся в глаза привязанность Глинки к Н. Кукольнику, замечу прежде всего, что самая личность Кукольника, не в меру пострадавшая от литературных нападок, была вовсе не такова, какою ее выставлял мой однокашник И. И. Панаев,—писатель, приуроченный к литературе Белинским и А. А. Краевским,—писатель ex-machina *. Мне тяжело говорить об этом, а надобно. Диффамация собрата была коньком Панаева; ради ее, он брал много на себя и зачастую не только без проверенных, но и безо всяких данных. Не отличался он и остроумием, придающим обличению условный характер. К тому же Н. Кукольнику приходилось служить козлом очищения за брата Платона, который пользовался плохою репутацией по управлению им делами Новосильцовых. Панаев это знал, но игнорировал, — и тем хуже для него. Н. Кукольник был от природы мягок и добр при всех своих слабостях; Панаев это знал, но игнорировал и довел свои памфлеты до ухарства. Кукольник отвечал немногими знаменательными словами: «Гласность — дело святое, но есть люди, ведущие себя дурно и в церкви». Если бы Панаев прожил сто лет, то не сказал бы ничего подобного; поэтому-то и бывшие наставники наши никогда не называли его в числе лиц, приносивших честь заведению.

Напускное, натянутое простодушие Кукольника было скоро разгадано, и действительно, трудно было встретить человека, который бы хитрил менее ловко и без всякой надобности; его природные дарования и наклонность к труду его обеспечивали. Правда и то, что тщеславие и до цинизма доведенное им пренебрежение общественных приличий, могли быть объяснены только отсутствием разумности, которою он был обделен не в меру его дарований; но все же его слабости не были в существенный ущерб обществу или собрату, в чем справедливо обвинялся П. Кукольник, его старший брат. Если после этого взглянем на хорошие его стороны, на то, что было в нем даровитого, доброго, симпатичного, то отсюда выступит и оправдание Глинки, если в этом есть хоть какая-нибудь надобность. Да и знала ли петербургская публика почву, на которой выросла тесная взаимность Глинки и Н. Кукольника? Не говоря уже о чутком, музыкальном ухе Кукольника, он был хорошо посвящен и в сухое таинство контрапункта. Глинка находил в нем тонкого ценителя своих произведений, проверял с ним этюды, свои музыкальные рисунки и работал с ним часто над инструментовкой оперных нумеров [8]. О. А. Петрову, ветерану нашей русской оперы, это должно быть памятно, как их близкому знакомому и верному последователю теории музыки и голосов. Конечно, Глинка занимался с Кукольником не как с учителем, а как с дилетантом, потому что сам был уже превосходным маэстро; тем не менее, Кукольник был ему по плечу, как выражение, как микрокосм просвещенного меньшинства публики. Образование получил Кукольник в Нежинской гимназии, и, окруженный смолоду людьми учеными, между которыми его отец занимал видное место, он обладал эрудицией университетской, был хорошим энциклопедистом **. Правда, как писатель, он вызывает перечень таких ингредиентов его шаткого ума, его парадоксальной зачастую логики, что оценка оказы-

* по непредвиденному обстоятельству (*лат.*)

** Отец Кукольника [В. Г. Кукольник] был профессором Педагогического института.— *Примечание А. Н. Струговщикова.*

вается незавидною... Как поэту служила ему усердно фантазия, главная прислужница на высотах кастильских; но он не умел сдерживать ее своенравий, как она того требует, чтобы не отбиваться от рук. И не он ею, а она, шаловливая, владела им. К тому же, наклонность писать скоро, без оглядки, бо́льшею частию из-за гонорария, заглушала в нем любовь и целомудрие поэта, без чего он не более как скоморох; отсюда слабость исполнения, не отвечающего задачам мысли, и натянутость их завершения. Сенковский, понимавший поэзию столько же, сколько я санскритские письмена, воскликнул как-то неосторожно: «великий Кукольник!» Кукольник поверил ему и окончательно сбился с толку. Буквально он даже не давал себе времени прочитывать написанное, и мне случалось получать от него статьи для «Художественной газеты», требовавшие самого широкого редактирования. Из-за этого выходили у нас забавные сцены, но по его добродушию всегда оканчивали дела самым миролюбивым [образом]. При таком нескромном служении слову, нельзя было и ожидать от Кукольника произведений высокого значения, а задатки для этого были у него. Как импровизатор, как веселый и остроумный собеседник, он стоял несравненно выше себя, как литератора. Прибавьте к этому его редкое добродушие, своеобразные приемы, детскую веселость, вызывавшую иногда смех до слез в сообществе даровитого Маркевича, остроумного Сенковского, цветистого, образного почти в каждом слове Карла Брюллова, — и все это без салонных стеснений, все нараспашку, как любят художники, — и вы получите объяснение * тесного и продолжительного сближения Глинки с Н. Кукольником. Гостеприимный, сердечный князь Одоевский, будучи также дилетантом и принимавший Глинку à bras ouverts **, был как художник, как дилетант, не легко восприимчив и холодноват, а Глинке нужна была взаимность по его горячему темпераменту, по его пульсу.

Из импровизаций Кукольника приведу одну, вылившуюся в веселые минуты после вечерней прогулки в Токсово. Приехав туда часам к семи вечера, мы без провожатых рассыпались во все стороны, по мере как приводились сонные чухонские лошадки. Было только условлено собраться в беседке, знакомой всем посетителям Токсово. Не могу передать стихов Кукольника буквально потому, что мои и Рамазанова варианты, тут же высказанные, невольно набиваются памяти:

Холмистые дали, как волны,
Над морем тумана встают,
И силы, и свежести полны,
Пришельца в объятья зовут.

За о́трогом лес в отдаленьи,
За нивою зеркало вод:
Овраги, потоки, каменья,
Все мимо, все дальше, вперед!

В трущобе сердито беснуясь,
Холодный грохочет ручей;
Туманы ложатся волнуясь,
А в роще гремит соловей.

Как серны, привычные кони,
На черных висят крутизнах,
Иль стелятся с жаром погони
По утлым тропинкам в горах.

---

* первоначально: разгадку
** С распростертыми объятиями (*франц.*)

И смотрит Юпитер приветно
На наш в рассыпную поход,
И ждет нас не сон безответный,
Нас Веспер на сходку зовет.

Аврора очнулась, умылась,
Румяным потоком легла,
И Токсова даль озарилась.
И Фебом сменилася мгла.

Венчанный возница пускает
Своих лучезарных коней,
И, кудри откинув, сияет
В парадной ливрее своей.

И обдал он златом озера,
Кустарники, долы, леса...
Мы Фебу воскликнули: фора!
Брависсимо! vivat! ура!

Ездили мы иногда и в Павловск послушать Гунгля [9]; обедали обыкновенно в особых комнатах на верху вокзала. Раз как-то мы были порядочно навеселе, когда спустились в зал оркестра; но остались тут не долго и вышли на простор. Посредине площадки, вокруг которой мы уселись, откуда ни возьмись, остановилась чья-то левретка. Продрогшая, согнувшись в дугу и поджав заднюю лапу, она дрожала, как осиновый лист. Не успел ее заметить К. Брюллов, как очутился перед ней и до того комично и вместе отчетливо передразнил ее, что раздался общий хохот. Паясничество и фарс, к которым он привык на их родине, в Италии, давались ему в совершенстве. Он и согнулся, как левретка, и дрожал, как она, и выражал глазами то тоскливое беспокойство, которое напоминает во взгляде собаченок взгляд испуганной газели.

«Вот этого музыкой не передашь», сказал сквозь хохот Глинка.

«Нет, передашь», перебил его Яненко, и ни к селу, ни к городу, пробасил:

Ехал чижик в лодочке,
В бригадирском чине,
Не выпить ли нам водочки
По этой причине?

Он часто цитировал эту галиматью, а на тот раз речитативом и как-то забавно. Поднялся снова смех; смеялась и часть подсевшей к нам публики. Фарсы продолжались, а между тем, любители скандалов заносили их в свою записную книжку.

В конце мая (1840) К. Брюллов сделал наконец эскиз давно задуманной им картины «Осада Пскова». Как хорош был этот эскиз! Как жалка перед ним неоконченная картина!

2 июня я встретил его в коридоре Академии с его краскотером Липиным, тащившим целую кучу живописных принадлежностей. Брюллов был в возбужденном состоянии и сказал мне: «Идем в большую мастерскую, на осаду Пскова, недели на две; присылай мне, пожалуйста, по две чашки кофе, по два яйца и по тарелке супу».

Я жил тогда во 2-й линии, насупротив мастерской, и исполнял аккуратно его желание. К его меню я прибавлял только жареного цыпленка, который ни разу не оставался лишним.

15 июня, когда я был один в квартире, часов в 7 вечера раздался звонок. Вошел обросший бородой и сильно похудевший К. Брюллов.

«Дашь мне шампанского, да чего-нибудь съесть?» — спросил он, видимо, довольный своею работой, и прибавил: «Теперь скажи, как отделаться от любопытных? Показывать неконченную картину, все равно, что ходить без сапог».

Припоминаю его слова всякий раз, как мне приходится видеть так гениально задуманную и так несчастливо остановленную в исполнении «Осаду Пскова». Что тут за убийственная пестрота и в красках, и в линиях! А из-за этой-то пестроты и ка́знился художник при мысли, что картина может остаться неконченной. И как сон в руку: подоспели требования на картоны, на работу для Исакиевского собора... а затем... но об этом после.

Между тем, как я говорил слуге о вине и закуске, Брюллов набросал на недописанном мною листе бумаги несколько карикатур на своих братьев, на Кукольника, на Шебуева * и Шевченко и сказал:

— Да пожалуйста, нельзя ли из этих уродов Глинку и Кукольника сюда? жить хочется!

— Попробуем.

Слуга отправился, и нам посчастливилось. Кукольник и Глинка оказались по домам и не более, как через час, оба приехали вслед за посланным, который успел запастись и всем нужным. Началось бражничанье, пошли рассказы с спорами и смехом пополам. После труда весело.

Не уступая К. Брюллову, Глинка усиленно работал все это время над «Русланом и Людмилой». Кукольник — над «Эвелиной де-Вальероль», а ваш покорный слуга только что окончил переводы «Римских элегий» [10] и сидел за корректурами газеты [11].

Погода стояла великолепная; окна были раскрыты; мы пропировали до 5-ти часов утра. Несколько эскизов карандашом и чернилами, между ними набросок Брюллова, эскиз двенадцатиглавого Исакиевского собора, и лоскуток нот с импровизацией Глинки остаются у меня от этого вечера и поныне.

— Зачем эта мрачная масса в нашем мрачном климате? — говорил Брюллов, смотря из моих окон на нынешний собор, — белый, с золотыми маковками, букет к небесам был бы здесь лучше!

К концу нашей беседы Глинка выразил и энергично провел мысль: положить конец приходившему в упадок кружку, собиравшемуся у Кукольника. Что Глинка не был лишен в важных обстоятельствах жизни практического такта, это доказал он и тем, что первый понял необходимость предупредить жалкие последствия постепенного, нравственного упадка близкого ему человека. Высказав желание разом покончить со всей компанией, он предложил нам поддержать его мысль.

— Да как же это сделать? — спросил Кукольник,—куда же денутся Ставассер, Иванов, Рамазанов, тот, другой, третий?

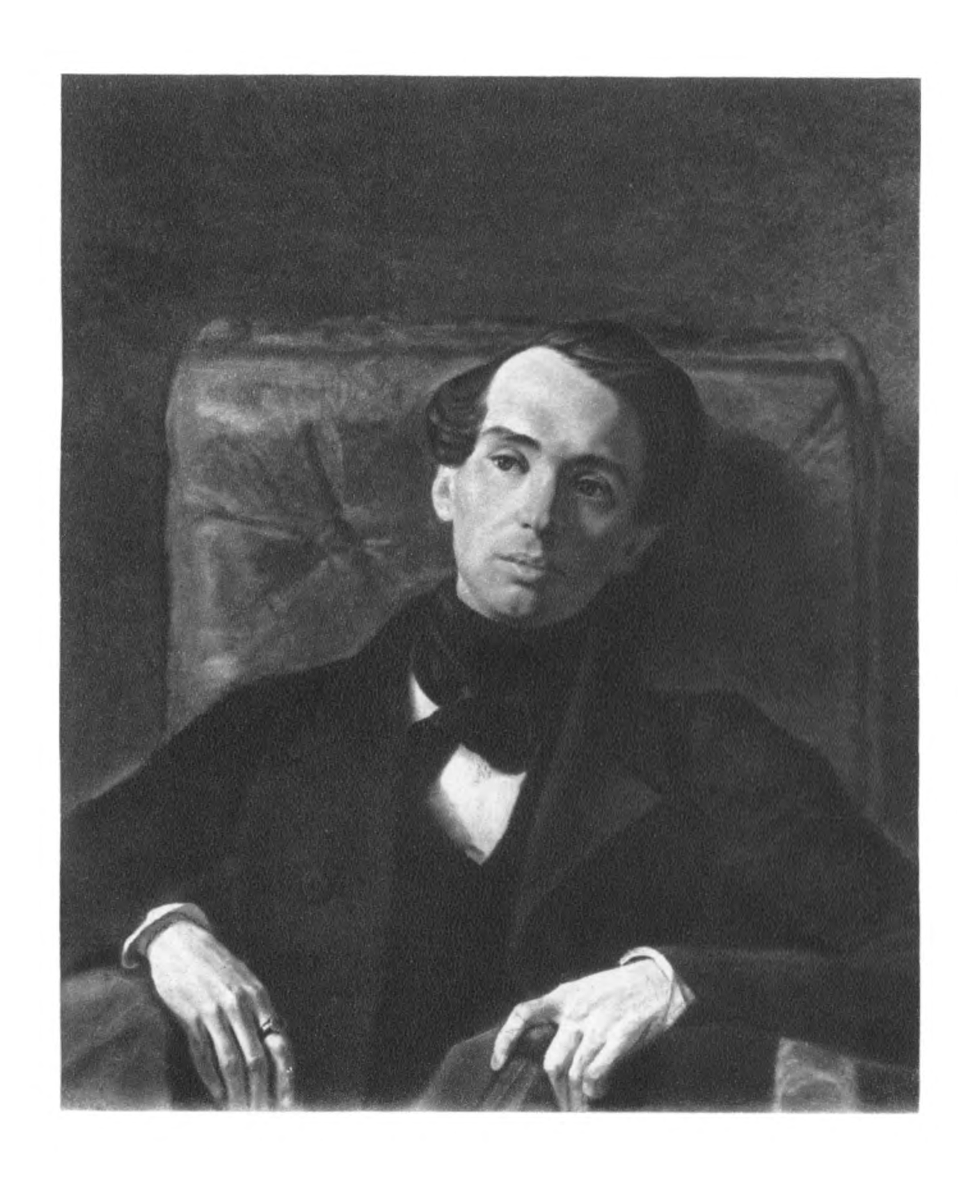
— Очень просто, — отвечал Глинка, — найми маленькую квартиру и до осени никому, ни слова о том.

Я ухватился обеими руками за его предложение, а Брюллов заключил беседу решительным «баста!» и поднял бокал за новую, свежую жизнь!

— Быть делу так! — отвечал Кукольник, и мы распрощались.

К сказанному о наших сходках прибавлю, что они имели троякий характер: во-первых, сподручный, ради газеты, которая отвечала и желаниям Академии, давно не имевшей своего о́ргана **; во-вторых, поощрительный, ради артистов оперы, которых привлекал талант Глинки, и в-третьих, характер своей темной стороны, которой главными виновниками были Платон Кукольник и Яненко,—последний в ролях виночерпия, форшнейдера и маркитанта, к чему его побуждали, как он сам откровенно

* первоначально было: Глинку
** См. комм. 11.



А. Н. СТРУГОВЩИКОВ
С портрета К. П. Брюллова

говорил, его семейные нужды. Поощряемый Платоном Кукольником, он с ним приглашали нас на обеды и пикники в складчину, иногда по циркулярным повесткам вроде сохранившегося у меня билета, с литографированной виньеткой Карла Брюллова: «Знаменитая пробка известного берлинского штофа, извещая с душевным прискорбием о кончине его, последовавшей на прошедшей неделе впотьмах, просит пожаловать на его поминки в квартиру Я. Ф. Яненко, у Семеновского моста, на Фонтанке, угловой дом Пономарева, со внесением на похоронные расходы 2-х рублей» [12]. Внизу приписка Маркевича:

А я буду пить одно
Шампанское вино.

Все, что тут делалось нелепого, делалось под руководством П. Кукольника, смотревшего на многих гостей брата, как на дойных коров. Он рассчитывал и на талант Глинки. Эксплуатация началась с издания известных двенадцати романсов, под заглавием «Прощание с Петербургом». В чем состояла его сделка с издателем Гурскалиным (фирма — «Одеон») — кто их знает, а сделка была [13]. Тут все пускалось в ход: и обещания выгод, и поддельные восторги, а иногда и крупные речи. Я и теперь не могу вспомнить без горькой улыбки, к каким уловкам прибегал Платон Кукольник, чтобы заставить своего брата Нестора писать по нескольку романсов в неделю, а Глинку — класть их на музыку, а Яненко, Каменского и Губера их популяризировать. Начиная с легких опытов над Варгуниным, ставившим в долг бумагу, и оканчивая налеганиями на неподатливого Карла Брюллова, П. Кукольник производил свои эксперименты, по очереди, и над другими. Так, в продолжение нескольких недель, К. Брюллов написал, и разумеется gratis *, два поколенные и один поясной портрет всех трех братьев Кукольников: Нестора, Платона и Павла [14]. Роль Платона Кукольника, относительно его брата, Глинки и Карла Брюллова, выясняет многое, несправедливо павшее и на другие простодушные головы **. Чтобы снять с них незаслуженную тень, одно средство — не щадить виноватого. Молча, но не без горечи, смотрели на все это искренно любившие и ценившие Глинку братья Степановы, и немногие другие, преданные ему люди, к которым надо отнести и покойного М. Гедеонова.

На вечера Кукольника приезжали и московские гости: Надеждин, Грановский, Севастьяновы ***. На званых, музыкальных вечерах число гостей доходило до семидесяти, причем не были забываемы в приглашениях ни Я. И. Ростовцев, ни Л. В. Дубельт. Поддерживать их знакомство составляло особенную задачу для Платона Кукольника или, как он выражался, «важную стратагемму». В виде контрабанды, являлся на эти вечера и известный, принадлежавший к кружку графа В. А. Соллогуба, шалун Булгаков [15]. И тут, как в домах кн. Одоевского и гр. М. Виельгорского, не помню его иначе, как приезжавшим далеко за полночь, к ужину. Таким образом, кружок Кукольника составлял в обыкновенные дни группу постоянную, как мозаика, а в званые дни пеструю, как в калейдоскопе.

Раз я объяснился о Кукольниках с Белинским, в присутствии Грановского. Когда Белинский выразил удовольствие на мое сравнение Н. Кукольника с Сумароковым «нашего времени» — «нет, возразил

---

* бесплатно (*лат.*)

** первоначально было: Роль Платона Кукольника по отношению к Глинке и Карлу Брюллову, хотя и была отрицательной, но выясняет многое, так тяжело и несправедливо павшее на них одних и на другие простодушные головы.

*** В печатном тексте добавлено: и если не ошибаюсь, М. П. Погодин.

Грановский,— Сумароков действовал и умер бездарным разумником, а Кукольник и живет и умрет даровитым глупцом».

В конце концов, Н. Кукольнику пришлось расплатиться за нелепости брата Платона и Яненко. С упадком его средств, с литературными на него памфлетами, он приуныл и как бы упал духом.

Не беда, если между делом и бездельем скажется иногда глупость, но не могло же так называемое меньшинство оставаться равнодушным к повторявшимся пошлостям. Несмотря на бутады Платона Кукольника, я не переставал бывать и на других литературных вечерах, где на кукольниковские сборища смотрели со справедливым предубеждением. И порицатели были правы; правы не в нападках на возлияния Бахусу, от которых были не прочь и друзья Виельгорского, Одоевского и Соллогуба, чему я бывал живым свидетелем,—правы были порицатели в том, что вся кукольниковская компания не внесла в нашу литературу ни одной новой, сильной мысли, не выработала ни одного здорового общественного принципа, как не сделали этого и гостиные наших меценатов, с их Жуковскими и Вяземскими. [Но литературное влияние последних в периоды 1820 и 1830-х годов обусловлено было иной средой. Погром 14 декабря отнял надолго охоту у передовых людей общества вмешиваться во внутреннюю политику нашей жизни, да и самые пути к тому были загорожены *.] Неоспоримая заслуга последних тут не при чем. И как честь славной русской музыки принадлежит Глинке, так и честь нового, смелого слова принадлежит, как известно, людям другого закала. Поэтому-то и хорошие стороны кукольниковского кружка не искупили отсутствия того, чего требовало и время, и подготовленная почва; а что она была подготовлена, это доказала наша литература сороковых годов, с ее последствиями.

На беду, молва о недавней размолвке Глинки и Брюллова с женами ходила еще по городу с прибавлениями, разумеется, петербургских кумушек. Странно было при этом то, что петербургская публика, в особенности барыни, нападали на своих любимцев в то время, когда они подавали собою пример бескорыстного, свободного труда и творческой деятельности, как будто эта славная деятельность, воочию всему Петербургу, не давала им права на более осторожные приговоры в делах, для постороннего темных **. С отвращением припоминаю некоторые отзывы в конце тридцатых годов как о К. Брюллове и Глинке, так и о Пушкине, которого костюм и манеры не всегда приходились по вкусу пустозвонам великосветского пошиба. Да, попугаизму и злословию открылось тогда широкое поле. К. Брюллов и Глинка, при всей их сдержанности, почувствовали себя ненормально; но работали усиленнее,— что можно доказать одним перечнем их работ — нежели когда-либо; надобно же было и желчь разгонять, а причин для нее было довольно. Выше мы видели, что это не помешало Глинке отнестись тепло к шаткому положению Н. Кукольника; не всякий в известном настроении духа думает и действует за другого.

В конце августа мысль Глинки осуществилась: Н. Кукольник переехал в маленькую квартирку четвертого этажа, на дворе, у Харламова моста. В первые четыре месяца Глинка, К. Брюллов и я приезжали к нему раза по два и по три в неделю [16]. Приезжали и братья Степано-

* Последние две фразы в рукописи отсутствуют; возможно, что они приписаны в корректуре самим Струговщиковым, но не исключено также, что эти фразы вставлены редактором «Русской старины», М. И. Семевским.

** Такие толки походили на толки о жадности К. Брюллова к деньгам, о его скупости. В своем месте я уясню, насколько правды, как тут, так и в вещах более серьезных, которых я был свидетелем — *Примечание А. Н. Струговщикова.*

вы, но реже. Между тем, как Глинка работал обыкновенно с Кукольником за роялем, Брюллов чертил в соседней комнате эскизы, а я держал корректуры газеты и знакомил его с немецкой литературой. Здесь-то, в тишине, Глинка окончательно выработал все остальные нумера «Руслана и Людмилы»[17]. Здесь же насладился он исполнением, на бедном инструменте, своей интродукцией (вся первая половина первого акта), созданной им незадолго перед тем, на дороге из деревни в Петербург. Знатоки, в том числе и В. В. Стасов, считают ее перлом гения Глинки.

Жившая тогда с Кукольником Амалия, впоследствии его жена Амалия Ивановна, показывалась только мельком, по хозяйству *.

Что Глинка забыл в своих Записках об описанных мною вечерах у Харламова моста, это могу объяснить только тем, что он писал свои Записки спустя пятнадцать лет.

Так прошла осень и январь 1841 года. Первый, проникший в это убежище наше, был Губер; за ним показался Яненко, и вскоре последовала перемена, положившая конец и нашим уединенным вечерам и моим частым свиданиям с Глинкой.

Кстати о честном и простодушном Губере: с своими длинными волосами и бледным лицом, он смотрел засидевшимся студентом; восприимчивый, но мало даровитый, он брался за многое, ни на чем не сосредоточился, и ничего поэтому не сделал. Вот несколько слов из сохранившейся у меня записки Белинского, о так называемом его переводе «Фауста»: «Помоги вам бог... это будет не то, чем плюнул на публику Губер». Когда-нибудь расскажу и о забавном qui-pro-quo **, обогатившем нас, по поводу этого странного перевода, превосходными стихами Пушкина. Кто, знакомый с фактурой пушкинского ритма, усомнится, что и самое ему посвящение было исправлено... написано им же? ***.

Когда меня на подвиг трудный, и проч.[19].

Глинка относился к Губеру как-то холодно; я раз заметил ему это; он мне отвечал: — «Il me fait l'impression d'un homme qui a manqué à sa vocation» ****. Я спросил: à laquelle?*****. Глинка только улыбнулся и сказал: «mais c'est un beau homme» ******.

---

* Так как в следующих статьях вряд ли возвращусь к Кукольнику, то, чтобы сказать несколько слов о его женитьбе, я должен забежать года на полтора вперед.

В июле 1843 г. он приехал ко мне рано утром, когда Глинки не было уже в Петербурге[18].

— Сегодня женюсь на Амалии. Не откажись быть посаженным!

— Женитьба — не крестины, от которых не отказываются, отвечал я; но если дело порешено, то зачем и дальше ходить?

— Спасибо!

Кукольник прибегал к лаконизму и усиливал свое малороссийское произношение, когда хотел пооригинальничать. О своем намерении жениться он говорил со мною и прежде; но как мои возражения не действовали, то мне осталось только послать за каретой, чтобы вместе отправиться на первое Парголово, где он жил с невестой. Дорогой он мне начал восхвалять ее качества; а как я со стороны знал больше его, то клал его слова в карман и ехал далее. Невольно думалось — что за чепуха!

В деревянной церкви, на горке, при въезде с Поклонной горы в первое Парголово, Н. Кукольник был обвенчан без церемонии, без гостей, в предобеденное время. — *Примечание А. Н. Струговщикова.*

** недоразумении (лат.)

*** В печатном тексте добавлено: с перифразой конца по смерти Пушкина.

**** Смотрю на него, как на человека, который изменил своему призванию *(франц.)*

***** какому? *(франц.)*

****** но он славный человек *(франц.)*

В начале 1841 г. Глинка нашел себе теплый по душе уголок у М. Гедеонова [20]. Я не бывал у него, да и он был у меня только один раз.

Осенью 1841 г., когда дела книгопродавца Смирдина пришли в крайнее расстройство, в пользу его затеяно было издание «Русской беседы», в котором кн. Одоевский и гр. Соллогуб приняли самое теплое участие. Это дало мне повод видеться с Соллогубом чаще. В конце ноября 1840 г., когда последний оканчивал свою «Аптекаршу», я встретился у него с Лермонтовым, и на вопрос его: не перевел ли я «Молитву путника» Гёте?—я отвечал, что с первой половиной сладил, а во второй— недостает мне ее певучести и неуловимого ритма и что не мешало бы показать эту вещь Глинке.

— А я, напротив, мог только вторую половину перевести,— сказал Лермонтов, и тут же по просьбе моей, набросал мне на клочке бумаги свои «Горные вершины».

Этот автограф, остающийся у меня и поныне, я показал на другой день Глинке, прочитав ему и мои обе половины. Целое ему понравилось; Глинка тотчас же заметил перемену ритма и эффект, который это может иметь для музыки, как это чувствуется и при чтении подлинника. Он тогда же просил списать ему целое с вариантом Лермонтова, но я почему-то замешкался это сделать и потом забыл исполнить желаемое. Целое у меня выходило так:

На тихую пристань с мольбою
К тебе припадаю, уйми
Сомненья и скорби мои!
Довольно! мне радость не в радость,
Я был и блажен, и страдал,
От счастья и горя устал.
Забвенье, небесная благость,
Потухшие веки закрой
И в лоне своем успокой!

Стихли все равнины,
Рощи и поля,
Скоро на вершины
Ляжет ночи мгла.
Ухо еле внемлет
Шелесту листвы;
Птичка уже дремлет...
Отдохнешь и ты.

В конце декабря 1840 г. Глинка как-то приехал ко мне в предобеденный час. В одной руке держал он сверток романса «Жаворонок», с печатным мне посвящением, и сказал:

— Вот, вам две вещицы: во-первых, примите сей цитрон, — и он положил на стол экземпляр, за который я благодарил его еще ранее.— А вот вам,— продолжал он,— и на целый лист материалу для вашей газеты,— статья обо мне Мельгунова, нашего однокашника; боюсь только, не слишком ли он расхвалил меня? Я было отдал эту статью Кукольнику, но теперь у него хаос и в бумагах, и в голове!

После обеда он сам присел к инструменту, пропел «Жаворонка» и, по просьбе моих домашних, повторил его. Грацию, которою исполнен этот романс, он варьировал с таким искусством, что можно было принять одно и то же за две различные композиции. Потом мы ушли в кабинет, и он заговорил о современной литературе, жаловался на отсутствие в ней жизни, стихи наших поэтов находил после Пушкина тяжелыми, с недостатком певучести. Тут-то я вспомнил и о недавней встрече с Лермонтовым и прочел ему наши стихи «Молитва путника». Глинка был грустен, как и в предшествовавшие дни, и как будто искал

человека, чтоб исповедать свою грусть; на ту пору мне в голову не пришло вызвать его на откровенность. Под вечер мы вместе отправились к Кукольнику, где уже поджидал нас К. Брюллов.

Дня через три после этого я встретился с ним у графа Ф. П. Толстого. Тут Глинка мне сказал:

— Знаете что́, ведь я передумал печатать до времени статью Мельгунова; его панегирик может показаться чересчур нескромным; оставьте статью у себя и напечатайте, когда придет время, чтобы мне не пришлось краснеть за лишнюю хвалу.

Автор этой статьи, тот самый Н. А. Мельгунов, о котором Глинка говорит в своих Записках: «...он не оставался долго в пансионе, по причине слабого здоровья; я часто посещал его по выходе из пансиона и гостил у его добрых и приветливых родителей».

Время пришло; вот этот очерк Мельгунова о деятельности Глинки по 1837-й год, с припиской автора; статья его озаглавлена: «Глинка и его музыкальные произведения *.

Буквально исполняя желание Глинки, я тщательно сохранял автограф Мельгунова в ожидании полного общественного сознания заслуг нашего великого композитора. В. В. Стасов, которому я показывал эту статью и читал мои заметки о Глинке, согласился со мной, что она теперь только дождалась своего времени и что теперь Глинке не придется «краснеть за лишнюю хвалу».

Одаренный от природы многообразно, М. И. Глинка принадлежал к числу натур, отдающихся всецело одному, главному призванию,— натур, исключительно тяготеющих к им сродному, им прирожденному. И если рассмотрим автобиографию нашего знаменитого композитора со стороны его симпатий, то убедимся, в большинстве случаев, что вся его жизнь проходит большей частью в тесных общениях только с людьми, глубоко понимавшими музыку и работавшими с ним над нею; отсюда в его Записках те пробелы, которые только частию могли быть пополнены его сестрой, Людмилой Ивановной Шестаковой, и людьми ему близкими, В. В. Стасовым и П. А. Степановым. «Правда имеет свой запах», говаривал Карл Брюллов, и она-то действует на вас так симпатично при чтении их записок. К пополнениям автобиографии Глинки можно отнести и первую половину заметок Ф. М. Толстого о его встречах с Глинкой в Милане; вторая же написана в настроении слишком субъективном, и мне сдается, что он сделал бы лучше, если бы приберег их для себя.

Мельгунов говорит в своей статье, что Глинка вышел из университетского пансиона первым. Это ошибка. Глинка вышел вторым, как это видно и из документов, к историко-статистическому обозрению учебных заведений, А. С. Воронова. По выпуску 1822 г., второго с основания пансиона при Педагогическом институте (1817), переименованного через год в Университетский (1818) [21], товарищами Глинки были: 1) Станислав Петровский, 2) вторым вышел он, Глинка, 3) Степан Палицын, 4) Александр Краевский, 5) Иван Яковлев, 6) Василий Гудим-Левкович, 7) Гавриил Вульф, 8) барон Борис Вревский (брат Павла, убитого при Черной), 9) Николай Красно-Милошевич и 10) Карл Дидрихс.

Не родись Глинка великим композитором, на что он положил всю свою жизнь и весь свой гений, он, вероятно, проявился бы ярко и на ином поприще; так многообразны были его способности. Последние соединял он с развитием, возможным по времени и по среде, в которой

* Статья Н. А. Мельгунова публикуется самостоятельно на стр. 159 наст. сборника.

жил. Нельзя не пожалеть при этом, что судьба не сохранила ему таких достойных товарищей, как Мельгунов и Подолинский. Последний, к сожалению всех знавших его, оставил столицу еще задолго до кончины Мельгунова, последовавшей почти вслед за присланной им статьей о Глинке [22].

Считаю обязанностью закончить мою статью замечанием, быть может, неприятным для составителей проектов памятника М. И. Глинке, но необходимым ввиду отечественного дела, к которому они призваны.

В заголовке нот, известных под заглавием «Прощание с Петербургом», красуется литографический псевдо-портрет Михаила Ивановича [23]. Этим-то портретом, как оказывается, руководствуются гг. конкуренты на проект памятника ему [24].

С полным убеждением, которое могут подкрепить и свидетельства, например: графа Ф. П. Толстого, П. В. Басина, А. П. Брюллова, К. А Тона, В. В. Стасова, П. А. и Н. А. Степановых и многих других, знавших покойного композитора, начиная с его родной сестры Л. И. Шестаковой, заявляю, что ни названный литографический портрет, ни проектированные, выставленные в Академии Художеств статуэтки, не имеют ничего общего ни с физиономией, ни с фигурой, ни даже с легко уловимыми прической и костюмом покойного композитора.

Я рекомендовал бы гг. художникам поруководствоваться, для передачи весьма характерной физиономии его (это может показаться странным, но я готов доказать рациональность предлагаемого руководства каждому, способному понимать относительность вещей) теми карикатурами, которые в таком обилии оставлены карандашом и пером К. П. Брюллова. Кто видел Глинку хоть раз, тот узнает его тотчас, хотя бы по очерку его головы, хранящемуся у меня, и может воспользоваться им, если бы почему-нибудь коллекция В. П. Энгельгардта оказалась недоступною.

Есть и другой, обыкновенный способ для посмертных портретов и бюстов. К такому способу недавно прибегнул известный наш художник Ге, когда лепил бюст покойного Белинского. Он пригласил в свою мастерскую И. С. Тургенева, который пригласил и меня с собой. Нам предстояла задача — помочь художнику в передаче данной физиономии, и конечно, после наших замечаний, указаний и взаимных поверок, бюст Белинского много выиграл в сходстве. Я уверен, что каждый, знавший близко покойного М. И. Глинку, Пушкина и других отечественных людей, будет к услугам гг. конкурентов, когда дело дойдет до моделей и самих памятников им.

И. К. АЙВАЗОВСКИЙ

ИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ

Михаил Иванович Глинка производил в первую пору знакомства на мое воображение несколько странное впечатление. Очень маленького роста, худенький, черненький, с лицом бледным, темными рассыпанными в беспорядке волосами — вот портрет Глинки, и он вовсе не носил на себе отпечатка гордости и величия, которые отличали, например, Антона Григорьевича Рубинштейна с могучим вдохновенным видом его в минуты артистического подъема и львиною гривой его и других бессмертных композиторов, которых я после встречал в Западной Европе.

Серые[1] маленькие глаза Глинки, когда он просил меня что-нибудь играть на скрипке, казалось, пронизывали меня насквозь, и только в них мелькали искорки. Я часто наигрывал на скрипке ему татарские песни, слышанные мною в детстве еще в Крыму, и он их перенес потом в «Руслана и Людмилу».— Однажды, когда я писал небольшую марину, Глинка сел за рояль и с увлечением сыграл их, восточные танцы и andante из «Руслана». После того он пропел нам (это было в гостях у Н. В. Кукольника) с большим чувством и уменьем и романс Антониды «Не о том скорблю, подруженьки», я в первый раз слышал его, и он своим пением меня совсем очаровал. Владел своим голосом он чудесно.

Восточные песни, сыгранные Айвазовским по просьбе М. И. Глинки на скрипке в «кружке братии» приятелей романиста Н. В. Кукольника, послужили темой для бессмертного творца «Руслана» и вдохновляющее влияние на него И. К. Айвазовского подтвердило этим примером древнее мифологическое сказание, что музы — родные сестры, а представители их и жрецы искусств составляют как бы единодушно-идейное братство, обмениваясь своими родственными им планами и вдохновением... И сам М. И. Глинка в своих «Записках» пишет о нем: «Гайвазовский, посещавший весьма часто Кукольника, сообщил мне три татарские мотива; впоследствии два из них я употребил для лезгинки, а третий для andante сцены «Ратмира» в 3-м акте оперы «Руслан и Людмила».

Изумительно было, по словам Ивана Константиновича Айвазовского, и само творчество Глинки с его быстротой и особая вдумчивость его, в минуты вдохновения заставлявшая композитора забывать о присутствующих, углубляясь в свои партитуры и ноты, или уединяться от всех, запираясь дома на целые дни и никого не принимая. На портрете кисти друга И. К.— И. Е. Репина Глинка, по мнению Айвазовского, изображен чрезвычайно удачно в момент творчества «Руслана и Людмилы», за разбросанными нотами и партитурой, когда «божественный глагол до слуха чуткого коснулся, душа поэта встрепенулась», и он ищет уединения. Это чуть ли не один из удачнейших портретов Глинки, полный поэтической правды, Репина.

Поэтическая, экзальтированная натура М. И. Глинки жаждала славы, и ему суждено было дожить до нее, но раньше, по словам Айвазовского, он испытал ряд неудач и огорчений. Как быстро вдохновлялся Мих. Ив. Глинка, свидетельствует сам профессор И. К. Айвазовский в том же письме, нигде еще не напечатанном: «Происходило это в 1836 году[2]. Друг мой и Глинки — Нестор Вас. Кукольник, по совету игравшей роль Вани г-жи Петровой-Воробьевой (настоящее прекрасное контральто), сделал после нескольких представлений план новой сцены, когда Ваня, посланный на царский двор *, прибегает туда и будит «слуг царских». У Глинки, к удивлению моему, быстро разыгралась фантазия, и он в какой-нибудь час написал всю вдохновенную сцену с речитативами, анданте и аллегро. Никто не смел пошевелиться, чтобы не прервать его вдохновения: в таких случаях гнев его был так силен, что трудно описать, но должен сказать вам, что он также быстро и проходил, как его вдохновенье, и он начинал пенять тогда на себя и свою рассеянность. Сосредоточенный вид его показывал ясно нам, что он чувствует прилив вдохновения, и тогда мы спешили разойтись по домам, оставляя его в одиночестве. Никто, даже прислуга не

* т. е. сцена у монастыря и ария Вани «Бедный конь в поле пал». — *Примечание Н. П. Кузмина.*

смела его беспокоить в эти часы, и часто деловые письма и приглашения залеживались по целым дням до возвращения его к обычным занятиям. В следующем 1837 году опера «Жизнь за царя» шла в театре в бенефис Петрова[3], в первый раз с добавочной сценой, и эта сцена имела шумный успех». По рассказу Ивана Конст., публика, как и он сам, была очень взволнована и без конца вызывала бессмертного автора и даровитую исполнительницу г-жу Петрову-Воробьеву (Ваню). Он был и на первом представлении оперы Глинки на открытии Большого театра вместе с учениками Академии Художеств в ложах, присланных Дирекцией. Многие из публики тогда нашли оперу очень скучной. Дирекция, долго не хотевшая ставить эту оперу, требовала от взволнованного Глинки сокращений, но на следующие же спектакли, когда публика поняла музыку, успех был блестящий. Певцов Леонова, Петрова и недавно скончавшуюся в Петербурге, известную артистку А. Я. Петрову-Воробьеву, супругу знаменитого О. А. Петрова, И. К. слышал не только в Большом театре, в этой опере, но и на спевках, в квартире Мих. Ив. Глинки, когда эти артисты не волновались и не робели так, как во время первого представления в присутствии двора. Айвазовский посещал часто и М. И. Глинку до отъезда его за границу и Кукольника, у которых устраивались «вечеринки» и собирались друзья.

Знакомству же с Глинкой он обязан знаменитому творцу «Последнего дня Помпеи»,— любимой картины М. И. Глинки, Карлу Пав. Брюллову, тогда одному из первых профессоров Академии, питавших к нему живейшее сочувствие и приблизивших его к себе. Чуждый зависти и напыщенности, он ввел И. К. в кружок «братии», славных корифеев которой и завсегдатаев кружка он вспоминал часто в своих письмах и рассказах по поводу юбилея Брюллова. Глинка, по словам И. К., очаровывал всех присутствующих здесь игрой на фортепиано, как после в Берлине, а также и пением (у него был чудный баритон)[4], и незаметно летели часы в веселом кружке талантливой братии для радушно принятых здесь художника и композитора; «братия» посвящала новичков во все тайны любимого ими искусства. Сам хозяин Брюллов в пестром, широком зеленом халате вел беседы о живописи, музыке и ее истории, Глинка играл и пел, В. А. Жуковский читал свои «пленительные» стихи, «летописец Нестор», как называли друзья исторического романиста Н. В. Кукольника, проповедывал об искусстве, импровизировал на рояле и говорил им экспромтом стихи, Чернышев — читал нашумевшую тогда в обществе «Солдатскую сказку», а И. К. Айвазовский и Платон Кукольник играли на скрипке, вдохновляя своими мотивами Глинку, причем И. К. играл на скрипке особенным манером, на татарский образец, поставив ее стоймя против себя и извлекая из нее чаще заунывные, а порою и веселые плясовые восточные песни крымских татар.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ПИСЬМО к В. В. СТАСОВУ О „РУСЛАНЕ И ЛЮДМИЛЕ" ГЛИНКИ

Вы любили Михаила Ивановича Глинку при его жизни, остались ему верны и за его гробом. Вы ум и душу свою приложили к творениям, оставшимся после нашего бессмертного художника; позвольте передать Вам те мысли, которые возбудились во мне при недавнем возобновлении на нашей сцене «Руслана и Людмилы». Тот, кто бы остался равнодушен к такого рода событию,— тот, по моему глубокому убеждению, не толь-

ко не художник, но и не русский, ибо в этом произведении сливается память о двух наших народных славах, своебытных, из Русской земли выросших, неоспоримых: о Пушкине и Глинке.

Я принадлежу к числу немногих присутствовавших при первых, немногих представлениях «Руслана»; к сожалению, многие подробности относительно сей оперы остались для меня неизвестными; Михаил Иванович, как вы хорошо знаете, удостоивал меня своею доверенностью и делился со мною своими музыкальными идеями.

Я, по обещанию, уже набросал на бумагу мои воспоминания об истинно курьезном составлении оперы «Жизнь за царя», ибо не только присутствовал при ее зарождении, но и следил за всеми ее фазисами; мои заметки об ней пригодятся Вам для нового издания Вашей прекрасной, от души написанной биографии Глинки.

Но относительно «Руслана» я знал только некоторые, первоначальные мелодии, которые плодились у Глинки не по дням, а по часам, несколько оркестровых очерков — и только; по обычаю Михаила Ивановича, музыка у него была готова прежде слов; подавляемый, так сказать, богатством своих музыкальных идей, он роскошною рукою сыпал их на бумагу, где они, кажется, сами собою развивались, цвели и плодились.

В эту минуту, за исключением главной мысли и нескольких стихов Пушкина, либретто еще не существовало, и об нем у Михаила Ивановича всего менее было заботы [1]. То же было и с «Жизнью за царя», но здесь, к счастью для этой оперы, Глинка нашел в бароне Розене не только даровитого и пламенного художника, но и верного, терпеливого душою преданного сотрудника.

Кто же писал либретто «Руслана», или, по слухам,— кто не писал его? — не знаю [2]. В этот период времени отсутствие и потом болезнь разлучили меня с Михаилом Ивановичем; подробности работы дошли до меня гораздо позже; я встретил «Руслана» уже на последней репетиции перед самым представлением [3].

Никогда не забуду того отрадного и вместе тяжкого чувства, которое я испытал в эту минуту: я был изумлен, обворожен свежестью мелодий, оригинальностью и новостью голосовых и оркестровых построений, словом, всем, что и теперь поражает нас — уже потомство для Глинки. Я чуял, как созрел, как возмужал его гений, как самая музыкальная задача, а равно и ее разрешение — были выше первой его оперы, несмотря на всю ее высокую художественность. А с тем вместе, невероятная неловкость либретто была очевидна и забывалась лишь действием музыки отдельно от сцены.

До сих пор еще у нас мало людей, способных построить, так называемый, сценарий,— тогда их было еще меньше; однако, они были.

Дивное дело! в других странах произведение гениальное окружается какою-то общественной атмосферой, в которой оно нежится и зреет; все с глубоким чувством следят за изящным, редким растением, не только удаляют от него все препятствия, но помогают всеми средствами — всякий по силам — его полному развитию; у нас — напротив. Мы если не богаты, зато тароваты — на все, даже на идеи и на чувства; нам кажется им и конца не будет, и потому нечего о них много заботиться; отсюда не только легкомысленное равнодушие и невежественная беспечность, но нечто еще страннее: сплошь да рядом великая мысль, гениальное произведение встречают у нас против себя даже какое-то непостижимое ожесточение; нам кажется странным, даже обидным, что человек, который вышел из нашей среды, —что-то сделал. «Кто это великий писатель, Гоголь-то?—да помилуйте, мы с ним вместе служили!» Наивная отповедь в таком роде у нас не редкость, словно мы боимся, чтобы нас не разбуди-

ли от китайского сна, чтобы в самом деле нас не сочли за людей; это мы видим не на одном Гоголе и не на одном Глинке.

То ли дело дремать в кругу патриархальной дворни!

Во всем этом виновата одна несчастная черта нашего народного характера: л е н ь д о д е л ы в а т ь, оттого мы любим гнилое, свое или чужое, да благо готовое. Бог даст, эта страшная повадка, столь противоположная нашему «за любовь», поживет не долго,— суровая школа просвещения изотрет ее в итоге, и она перестанет отравлять и науку, и искусство, и жизнь частную, и общественную. А до тех пор?

Что ни говори,— опера гениального человека явилась тогда у нас, по счастливому выражению одной дамы, как круглая сирота, выпущенная в свет; никто не приодел, не причесал красавицы, никто не молвил ей и ласкового слова.

На самую музыку и даже на недурные, даже возле Пушкина, стихи обратили внимание не многие; tarte à la crême * Мольера повторилось во всем великолепии; толковали о действующих лицах, которые выходят одно за другим, неизвестно зачем, пропоют и уйдут, а на французском диалекте применили к ним известную детскую песню:

Ainsi font, font, font,
Les petites marionettes;
Ainsi font, font, font,
Trois petits tours, puis s'en vont **.

На беду, там, где музыкальное чувство Глинки указывало ему на необходимость многоголосной с ц е н ы — трио, квартета и прочего тому подобного, там, за полным отсутствием в либретто всякого драматического положения, выходило лишь то, что хоть неправильно, но верно называется длиннотами [4].

Бедный Глинка сам беспощадно вырезывал прелестнейшие страницы, но эта хирургическая операция не помогала; она давала только повод к сетованию людям, понимавшим в музыке лишь безукоризненную канцелярскую формальность новейших итальянских опер, где все в правилах

Сперва прочтешь вступление.
Там предложенье, а там и заключенье [5],

и наперед знали, где надлежит хлопать. Из вырезок, сделанных самим сочинителем, не говоря о других, можно было бы состряпать целую новую оперу. А между тем, от этих огромных вырезок в ы х о д ы м а р и о н е т о к делались еще выпуклее.

«Руслан» давался не долго; хотя публика и продолжала посещать театр во время ее представлений, но они прекратились по неизвестной причине [6].

Прошли годы. Не удержавшаяся на сцене опера прошла однакоже по России в виде отдельных фрагментов [7]; большая часть ее мелодий проникла в народный музыкальный мир, их поют и слушают с восторгом везде, где музыка не ограничивается варламовскими завываниями или мяуканьем Верди, с надлежащими в приличных местах фокус-покусами [8].

Возобновить ныне после [многих] лет на сцене всю эту оперу было делом не легким. Во-первых, [мы] должны быть благодарны г. Петрову,

---

* торт с кремом (*франц.*).— Слова из 1-й сцены комедии «Les temmes savantes» («Ученые женщины»). — *Примечание В. В. Стасова.*

** Буквальный перевод этой детской хороводной песенки-«считалки» — бессмыслен; приводим аналогичный русский текст:

Тили тон, тон, тон,
Так танцуют марионетки
Покружились и вышли вон.

выбравшему ее для своего бенефиса [9]; это был со стороны нашего даровитого певца истинный подвиг,—и как художника, и как русского. Нельзя также быть довольно признательными и к Дирекции и[мп.] театров, содействовавшей бенефицианту в деле, с материальной точки — вовсе не верном. Такие вещи не должны забываться. Конечно, можно было бы пожелать, чтобы русская народная опера была поставлена там, где раздаются сахарные на розовом масле итальянские выкрикивания [10],—тем более, что в зале цирка вообще глухой [резонанс] и много других акустических недостатков, — но будем благодарны за то, что есть; не все вдруг; может быть, здесь первый шаг к действительному образованию русской и немецкой оперы. Дай-то бог!

Все исполнители,. видимо, соревновали друг другу в сем художническо-народном деле. Я не буду входить в оценку, ибо пишу не рецензию; однако, замечу, что темпы не везде были взяты правильно; вообще анданте были слишком растянуты, а аллегро слишком ускорены. Говорят, что есть партитура, где Глинка сам отметил темпы по метроному; не худо бы справиться,— воля великого художника должна быть священна для тех, кои имеют честь исполнять, а особенно дирижировать его произведения. Хорошо бы также было оркестру у нас убедиться, что существует между нотами значок, который называется piano — который сделался у нас совершенным мифом, тогда как в берлинских, дрезденских и парижских оркестрах он есть сущая действительность, за которою строго наблюдают, как и быть следует.

С отрадным чувством должно заметить, что и публика наша созрела в течение сих лет; правда, она, кажется, была еще в некотором недоумении, как тут придется судить: то ли это, что Верди? выше оно Верди, или ниже?

...чтобы сказал кто — трудно,
Зане все доктора о том учили скудно [11].

Однако художническое русское чувство прорывалось сквозь туман навязанных убеждений [12]. Нумера г. Булахова, г-жи Леоновой и в особенности г. Петрова — были приняты с громкими заслуженными рукоплесканиями.

А между тем, к наслаждению вновь послушать «Руслана» примешивалось горькое чувство, которое мало-помалу образовалось в мысль, не только смелую, но даже дерзкую. Вымолвлю ее поскорее, пока хватает духа: необходимо переделать либретто «Руслана», разумеется, сохранив бережно всю музыку Глинки.

Ю. К. АРНОЛЬД

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

...Еще в исходе зимы 1836 года, когда я ретиво принялся за сочинение своей «Цыганки», мой копиист (л.-гв. кавалергардского полка солист на тромбоне) рассказал мне, что он прошлою еще осенью переписывал, и теперь продолжает переписывать ноты для «одного господина» Глинки, который «также» сочинил русскую оперу. В мае же месяце раз мне и сам старик Кавос сообщил:

— Ну-ка, любезный сынок мой, нам придется осенью новую оперу поставить: «Смерть за царя» господина Глинки. (Опера первоначально действительно была озаглавлена этим названием. Переименована она была по приказанию государя императора).

— И какой сюжет ее?

— Тот самый, какой содержится в моей собственной опере «Иван Сусанин».

— И вы, г. Кавос, вы протежировали ее? — удивился я, слышав довольно часто про обычный характер итальянских музыкантов.

Кавос добродушно засмеялся. «Все имеет свое время, сынок мой! Старые должны всегда уступать место тем, кто моложе. А затем,— продолжал он, — его музыка действительно лучше моей, и тем более, что выказывает истинно народный характер».

Если я и прежде любил и уважал Кавоса, то эта редкая благородная черта композитора невольно заставила меня еще более благоговеть пред ним *.

Летом в оные времена давались представления в Каменноостровском театре и то поочередно русские, немецкие и французские спектакли, да к тому же преимущественно водевили. Меж тем разнеслась уже молва, что осенью пойдет большая опера русского композитора, некоторые из романсов которого там и сям уже певались наряду с модными «все еще восхищающими публику» романсами Лоизы Пюже и Теодора Лабарра. Говорили, что музыка нового творения в народном жанре; с одной стороны, утверждали, что эта опера вроде данной в Москве в прошлом 1835 г. «оперы с разговорами» «Аскольдова могила» многоизвестного творца любимых водевилей, А. Н. Верстовского; другие, что новый автор пошел по стопам Фомина и Алексея Титова. Были и такие, которые à priori ** уже бранили Глинку за то, что он вообще задумал писать оперу в национальном жанре. По рассуждению их, этот характер, если и подходит, пожалуй, к сюжетам из пьяной мужицкой жизни, зато для сéрьезного сюжета вовсе не годится, а тем менее, когда к этому серьезному сюжету еше примешано даже и священное имя царя.

Наконец настал август месяц и начались обычные, регулярные занятия русской оперной труппы, а с ними вместе и подготовления оперы «Жизнь за царя», как я услышал от самого Катерина Альбертовича. На мою просьбу о дозволении мне бывать на этих репетициях, Кавос ответил, что автор насчет присутствия посторонних лиц при репетициях «человек немножко причудливый»; но что при первом удобном случае он его попросит об этом дозволении. Недель около двух спустя я раз пришел рано утром к Кавосу и застал у него Глинку, был последнему представлен, да тут же и получил желаемое дозволение. Таким образом я имел счастливый случай, начиная с половины сентября вплоть до первого представления оперы «Жизнь за царя» бывать вместе с Кавосом почти на всех его занятиях по части подготовки этого творения, и на всех репетициях на сцене ***.

---

* Известно, что директор императорских театров А. М. Гедеонов долго воспротивлялся принятию оперы Глинки: но дабы самому не шокировать влиятельных друзей Глинки, В. А. Жуковского и гр. Мих. Юр. Виельгорского, — он хотел свалить вину на другого. Для этой цели г. Гедеонов на сей раз придерживался строгости театрального устава и передал оперу Глинки на рассмотрение и решение капельмейстера, рассчитывая на то, что Кавос отвергнет сочинение, долженствовавшее вытеснить собственную оперу Кавоса. Но вышло не так, как рассчитывал г. Гедеонов.— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

** заранее *(лат.)*

*** Когда позже (в 1840 г.) я познакомился с некоторыми из близких друзей Глинки, напр. с Н. В. Кукольником, с д-ром Гейденрейхом и др., почти все, после первых приветствий, обыкновенно прибавляли: «я вас что-то помню, где-то частенько видал. Не на репетициях ли «Жизни за царя»? Ах, так это вы были тот протеже старого Кавоса!»—Объяснилось, что когда Глинку тогда спрашивали, с его ли позволения на репетициях присутствует никому не знакомый молодой человек? то он всегда отвечал: «да, это какой-то протеже старого Кавоса». — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

И вот почему из всех опер, когда-либо услышанных мною на сцене, нет ни одной, которую я знал и понимал бы так хорошо, как именно-то первую оперу Глинки; но по той же причине перестал я в последние годы посещать представления ее на нашей московской сцене, ибо не могу хладнокровно переваривать своим музыкально-эстетическим желудком все эти бесчисленные самовольные изменения настоящих, драматически и психологически верных интенций * композитора. Когда я хочу действительно насладиться воспоминанием о той передаче, какой желал сам Глинка, тогда я беру клавираусцуг (старого издания) и, следя по нем, духовно слышу то исполнение, какое именно должно бы было слышаться и на сцене. А что я частенько-таки наслаждался этой музыкальной фатаморганою, о том свидетельствует инвалидный вид моего экземпляра клавираусцуга: мы, старые друзья, друг другу под стать!

Наконец 27 ноября воспоследовало первое представление. Успех оперы «Жизнь за царя» был неотрицаемый, колоссальный, решительный! Партии как недоброжелателей вообще русского национального элемента, так и личных завистников Глинки, равно как и тех мелочных псевдо-знатоков из атары «аматеров» должны были отступить на задний план пред общим восторгом слишком первенствовавшего большинства слушателей, во главе которого к тому же выказал себя сам государь Николай Павлович [1]. Возможность самостоятельного стиля и характера русской национальной музыки была блистательно доказана, несмотря на там и сям, по старой, вкоренившейся привычке, невольно выскакивающие моменты итальянского оборота.

Поднялись и журнальные толки. Известная польская оса, в виде северной лже-пчелушки [2], старалась уколоть коренное дитя русской музы, выставляя большим будто недостатком нового творения именно отсутствие рутинно-однообразных форм и рутинно-медовых нот тогдашних итальянских маэстров: Беллини, Паччини, Меркаданте, Доницетти и «tutti quanti» **. Это было, однакоже, смешно и более ничего, потому что эта булгаринская чепуха, равно как и кисельно-водяные фразы с примесью quasi***-музыкально-технических выражений петербургского «Агасфера» Элькана еще ярче лишь освещали основные достоинства глинкинского творения. Серьезнее будто выступал уже барон Брамбеус-Сенковский, велеречиво упиравшийся на «классическую» ученость немецких и французских музыкальных теоретиков; но и его также метафизические, профессорально-длинные рассуждения ни малейше не повлияли на здравый смысл и естественное чутье истой русской публики [3].

Случилось мне, впрочем, один раз услышать и совсем противоположное суждение, да к тому же из уст высокочиновного немца-остзейца, старика лет за шестьдесят (фон-Ган): «Да, мой милый, глинкина опера для меня не довольно русская! Побольше русского, побольше русского я требую!» Но в чем состояло это «побольше русского», его превосходительство мне не объяснили.

Осенью 1855 года, наконец, когда в русском обществе, не исключая ни аристократического, ни музыкального мира, довольно твердо уже установилось ныне господствующее мнение насчет двух опер и других творений Глинки, появилась в двух заграничных музыкальных газетах **** грозная филиппика против идеи: основать, по стопам Глинки, самостоя-

---

* намерений

** всех прочих («иже с ними»)

*** якобы (*итал.*)

**** Wiener Zeitschrift für Musik» и «Berliner Musikzeitung Echo». (Последняя под редакцией самого тогдашнего издателя, музыкального торговца Германа Менделя). — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

тельный стиль русской национальной музыки. Автором этой опоздалой статьи подписался А. Гр. Рубинштейн [4] [...]

[...] Что я-то собственно стал пламенным поклонником глинкинского гения, само собою разумеется; а тому, что это далеко не пустая фраза, достаточно веским, кажется, доказательством служит все, что я в течение полвека публично говорил и писал, а еще более то, что я сочинял. Ни пред кем в мире, кроме отцов моего отечества, да двух гениев музыкального искусства—Глинки и Листа, я своей головы не преклонял. Не подкрадывался я к кумирам моего сердца многословной, изысканною лестью; но из всего моего существа, из молчаливых моих взглядов, из тихого страдания моего, получать дорогие откровения насчет искусства, из того, наконец, что я довольствовался их разговором глаз на глаз, и что из-за этой художником художнику данной духовной милостыни, с глубоким смирением (как бы послушника пред отцом духовным) — хотя и с тайной скорбью в сердце — я перенашивал, быть по временам ими игнорируемым. Согласен я, что тут играла не малую роль также и эгоистическая с моей стороны корысть; да! но это было эгоистическою корыстью художника, алчущего лучей истины в искусстве! В своих записках, в своих письмах, правда, ни тот, ни другой ни разу не упомянули о моей личности; но дивные их откровения явно просвечивают сквозь всю писательскую и композиторскую мою деятельность и воочию свидетельствуют о том, что бывали минуты, когда и я близко стоял к ним, не как человек к человеку, но гораздо выше: как художник-ученик к художнику-учителю, как преемник и апостол их идеи! [5] А не упоминали они обо мне, видимо, лишь потому, что в то время я был нуль в мире нашего искусства и имя неведомого труженика не прибавило бы ни единого листка к лавровым венкам, венчавшим их гордые головы. Ведь и про гениев говоря, приходится, к сожалению, все также кончать древней поговоркой: homines erant, nec non expertes ejus quod hominum *.

После того, как Кавос меня представил Глинке, я счел своим долгом засвидетельствовать Михаилу Ивановичу (как тогда выражались) «свое почтение». Узнав, в какое время поудобнее, я отправился к нему с визитом **. Глинка был еще в шлафроке, когда слуга ему доложил обо мне, но принял меня и даже очень ласково, и представил своей жене ***.

«Молодой композитор, из друзей г. Кавоса».

Имя мое, только что доложенное ему слугою, он, видимо, уже забыл, но по «физиономии» верно вспомнил, у кого он меня видел.

Само собою разумеется, что после первого представления его оперы я опять приходил выразить свои чувства и впечатления. Случайно застал я Михаила Ивановича одного, и так как весьма естественно разговор тотчас перешел на «Жизнь за царя», то он начал высказывать свою идею об основах русского стиля, и весьма оживлялся даже, когда не мог не видеть, что эта тема крайне меня интересовала, и что я оказался в состоянии его понимать. Это подало мне повод повторять свои посещения; но после нового 1837 года случалось не редко, что старый его слуга Яков (бывший контрабасист домашнего оркестра, который содержал или отец или дядя Глинки) отрапортовал: «барина дома нет-с».

Вот один также раз (помнится, будто это было уже в марте месяце) Яков то же самое сказал, и я хотел уже удалиться, но появилась горнич-

---

* Они были человеки, и не избавлены от того, что есть человеческое (*лат.*), Настоящий перевод, как и все следующие, принадлежат Ю. К. Арнольду.

** Он жил тогда в переулке, который, пересекая Офицерскую улицу, идет от Мойки до Екатерининского канала, мимо конца нынешней Казанской (бывшей большой Мещанской улицы). Кажется, переулок этот тогда назывался Фонарным [6] — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

*** Она была рожденная m-lle Иванова.— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

ная и сообщила, что барыня дома и велели просить. Я и вошел в гостиную, где и нашел молодую хозяйку, сидящую на диване, а возле на кресле известного мне по своей внешности, актера Максимова, тогдашнего jeune premier * Александринского театра, очень занятого собою фата. M-me Глинка любезно указала мне кресло по другую от Максимова сторону.

— Мужа моего дома нет; но я надеюсь, что вскоре придет. Вам очень нужно его видеть?

Я ответил, что это, конечно, всегда очень желательно, но экстренной-то нужды нет. Затем она осведомилась, давно ли я виделся с Михаилом Ивановичем? А когда я объяснил, что с тех пор, как я его видел здесь же в последний раз, уже мне не посчастливилось застать M-r Глинку у себя, — то она вдруг, как говорится, «ни к селу, ни к городу»,—спросила: «А г. Кукольника когда вы видели в последний раз?»

Я с удивлением посмотрел на нее, и в то же время я заметил, что «фат Максимушка» (как его обыкновенно звали в театральном мире) иронически улыбнулся. M-me Глинка же слегка покраснела, но тотчас нашлась и опять спросила:

— Вы, наверно, ведь знакомы с нашим великим поэтом?

Мне пришлось ей объявить, что я не имею этой чести, на что она ответила только протяжным «а!». Между тем глаза Максимова постоянно были устремлены на меня, да столь настойчиво, что меня начала разбирать досада; а так как, по всему судя, Михаила Ивановича, пожалуй, я долго еще не дождался бы, то я встал, раскланялся и ушел. Про эти странные вопросы со стороны г-жи Глинки, как и про назойливые взгляды Максимушки, само собою разумеется, я вскоре забыл и не раньше опять вспомнил о них, как в исходе 1839-го года, когда я был свидетелем других сцен, служивших мне естественным ключом для разгадки также и описанного курьезного случая.[...]

*

...После отправки моей баллады «Светлана» на конкурс [7], мне решительно уже долее не сиделось в деревне; меня слишком тянуло в Петербург, в мир интеллектуальной деятельности. Вследствие того я в конце августа месяца, распростившись с belle-mère **, уехал из Хилкова с женою, с младенцем-сыночком и с прикомандированными к нам домочадцами.

Устроившись в Петербурге по нашим средствам, я тотчас отыскал своих друзей О. К. Гунке и П. П. Семячкина; последнего, чтобы сообщить о моем участии в конкурсе Филармонического общества, а первого, чтобы узнать его мнение о моем сочинении. Оба встретили меня с непритворной радостью и выразили полное свое удовольствие, что я послушался их искреннего совета. Осип Карлович сказал мне, что моя музыка превзошла даже его ожидания и что русская деревенская обстановка имела, видимо, огромное влияние на развитие моего творчества.

Другие же визиты я намеревался сначала отложить до окончательного решения конкурса, но вполне выдержать свое намерение я не мог. Мне захотелось непременно побывать у Глинки. Михаил Иванович, состояв тогда в должности капельмейстера придворной капеллы, жил в здании последней. Итак, в один из последних дней сентября, часу в 11-м утра, отправился я к нему: признаться, не без сердечного трепета. Я позвонил. К моему удивлению, сам Глинка мне отворил двери; он был еще в шлафроке, а на лице его лежала тень какой-то тревоги.

«А-а, это вы!» — сказал Михаил Иванович.

---

* первого любовника (*франц.*)

** тещей (*франц.*)

— Может, я не во-время? вам мешаю? Я могу в другой раз,— пробормотал я, как-то неловко конфузясь.

— То-есть, — но нет! оно даже и очень кстати! Oui, très à propos! Пойдемте ко мне в кабинет.

Он взял меня под руку, и повел в свою рабочую келью.

«Ну что? вы, кажется, в деревне все это время прожили? где-то в степях? Слышали настоящие народные песни, не такие, как тут у нас распевают в салонах. Eh, bien, qu'en dites vous?» *.

— Ах, Михаил Иванович! слышал я опять эти песни, которые я в детстве знавал, да потом забыл, и память о которых вызвала во мне впервые опера ваша. И вспомнил я в деревне про наши беседы с вами.— Помните? — года два тому назад. Ах, маэстро, как верно все то, на что вы мне намекали! Как глубоко вы постигли народную нашу песню!

Глинка улыбнулся, и луч удовольствия промелькнул по его лицу. «Еще бы мне ее не постичь, когда я на ней так и вырос. Mais vous aussi, vous la portez dans votre coeur! — A propos! ** я вчера только еще что послал вашу балладу обратно в комитет!»

Слова Михаила Ивановича меня огорошили: неужели Гунке как-нибудь проговорился? подумал я, но глазом даже не моргнул.— Про какую же это балладу, Михаил Иванович, вы говорите? — спросил я храбро. — До баллад я еще не дошел.

«Oh, ne faites pas la sante-nitouche avec moi!» *** — засмеялся он и зашагал по комнате (как и прежде делывал, когда он одушевлялся), выдергивая правою рукою из-за галстука длинные концы своих бакенбард. «Я хорошо знаю всех наших музыкальных писак, и способных, и неспособных; иные говорят по-французски, как парижане, ни слова нижегородского не примешивают, а иные даже кроме «бонжур» да «моншер» ничего не знают иностранного; но все они, когда задумают что-нибудь петь по-русски, то берут какой-нибудь народный напев да пере-Оберят, либо пере-Беллиничат его».

— Que diable' je connais cela. Et quant à vous, chèr ami,— vous fouxez encore un peu, c'est vrai; et cependant vous êtes mon seul adepte! ****. Никто кроме вас не мог написать ту балладу, о которой я упоминал. Ce n'est pas un à propos de bottes, ce que je vous dis-là! *****.

Я опять начал отпираться; но Глинка, разгорячившись, перебил меня: «Trève de ruser! Voilà votre premier motif! ******.

С этими словами он подошел к фортепиано ******* и заиграл действительно мотив первых стихов моей «Светланы».

Благосклонный читатель, полагаю я, поверит моему признанию, что этот момент был не последним из тех пяти единственных моментов моей жизни, где я почувствовал, что и туманная наша земля иногда озаряется райским лучом истинного душевного блаженства. Но эти лучи всегда мелькают быстрее молнии. Так было и с этим моментом. К порогу дверей, которые находились в глубине комнаты, направо от тех, что сообщались

* Ну-ка, что вы об них скажете? (*франц.*)

** Но вы также, вы носите ее в сердце. Кстати (*франц.*)

*** О, не разыгрывайте роль святоши предо мною (*франц.*)

**** Кой-чорт, мне это знакомо. А что касается вас, любезный друг,— вы немного еще «фуксуете» [8], это правда; и все-таки вы единственный мой последователь (*франц.*)

***** Это не пустые слова, что я вам говорю (*франц.*)

****** Полно лукавить! вот ваш первый мотив (*франц.*)

******* Это было старое фортепиано 4-х угольной формы с 4-мя ножками и одною только педалью. Помнится мне, что Глинка сам раз (буде не ошибаюсь, во время вечеринки, которую он в 1843-м году устроил для Листа) говорил, будто это фортепиано то самое, на котором он учился, будучи еще в благородном пансионе [9]. Он очень был привязан к своему инструменту. — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

с прихожей, вели две или три ступеньки. Вот эти-то двери вдруг с шумом растворились и на возвышенном пороге, словно в какой-нибудь сенсационной мелодраме Парижского театра de la porte St.-Martin, появилась пожилая уже барыня в широком турецком капоте и с большим кружевным чепцом на голове. Но это было никак не эфирное привидение заоблачного мира, а довольно высокая и довольно плотная фигура, с весьма полным лицом почти вишневого колорита и с сверкающими от гнева светло-серыми глазами. Дама эта остановилась в дверях и, приняв грозно-внушительную позу, произнесла гробовым голосом:

«Михаил Иванович! вы, кажется, забываете!»

Глинка сразу сделался мрачным.— «Ah oui! c'est vrai» *. Затем, закрыв инструмент, он повернулся к «привидению» и, отвесив формальный révérence **, не без некоторого оттенка иронии сказал: «De grâce, madame, vous me voyez tout confondu! Mais je vous obeis au premier mot et j'ose esperer d'obtenir votre magnanime pardon! Sur se!a bien l'honneur! *** И он отдал ей другой, еще более низкий, и еще более формальный поклон. «Привидение» исчезло за дверями ****. Я был очень сконфужен и стал извиняться, что, вероятно, явился невпопад; но Глинка успокоил меня, сказав, что тут он сам виноват.

«N'y faites donc pas attention, chèr ami! et pardon si je vous prie sans façons de me laisser seul. J'espère de vous révoir après un certain laps de temps, et alors je vous expliquerai l'incident d'aujourd'hui. Adieu donc, et ne me portez pas rancune» *****.

Он любезно пожал мне руку, и я ушел.

Месяца через три с лишком солист придворной капеллы Фил. Евсеев, с которым я тем временем познакомился, передал мне новый адрес М. И. Глинки. Он поместился в Новом переулке, против начавшего тогда только еще строиться дворца Марии Николаевны, в нижнем этаже Рижского подворья (Rigariche Herberge) ******. Вслед затем заболел я сильнейшим тифом и до мая 1840-го пролежал в постели, а потому и не попал к Глинке ранее оного месяца. Так как однакоже я намерен посвятить особую главу рассказу о дальнейших моих сношениях с Михаилом Ивановичем, то перехожу теперь прямо к главнейшему для меня событию 1839-го года.

В самый день 1-го ноября получил я чрез Гунке сообщение от управления (Direction) С.-Петербургского Филармонического общества и письмо старшего сына бывшего моего учителя Фукса. Дирекция сообщила копию с протокола экстренного заседания по поводу конкурса на сочинение музыки под текст баллады В. А. Жуковского «Светлана». В этом протоколе было изложено, 1-е, что из числа представленных к конкурсу семи сочинений гг-ми приглашенными судьями: графом Михаилом Юрьевичем Виельгорским, князем Владимиром Феодоровичем Одоевским, флигель-адъютантом Алексеем Феодоровичем Львовым, капельмейстером придворной капеллы Михаилом Ивановичем Глинкою и старшим дирек-

* Ах да! на самом деле! (*франц.*)

** поклон (*франц.*)

*** Будьте милостивы, сударыня, вы видите сколь я уничтожен! Но я повинуюсь вам по первому слову, и осмеливаюсь надеяться на получение великодушного вашего прощения А затем я имею честь! (*франц.)*

**** Это была теща Глинки.— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

***** Не обращайте же внимания на это, любезный друг! и простите, если я не чинясь вас попрошу оставить меня наедине. Я надеюсь опять вас увидеть чрез некоторое время, и тогда объясню вам сегодняшний случай. Прощайте же и не вспоминайте меня лихом (*франц.*).

****** Описание этой замечательно неудобной и почти нищенской квартиры последует в своем месте. Это был один из экспромтов фантазии Михаила Ивановича.— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

тором С.-Пб-го Филармонического общества Иваном Ивановичем Фуксом единодушно признано лучшим, а потому и премии достойным сочинение под девизом «In Deo spes mea»*.

Как в поэтах, так и в художниках чрезвычайно редко встречается, чтобы человеческая их натура слилась в нечто единое и цельное с натурою их гения или таланта [...] И в Глинке также были две разные натуры: одна лучезарная, энергичная, плодотворная,— другая слабая, материальная, безрассудная.

С душою, одаренной истинным божественным пламенем вдохновения, он провидением был приспособлен познать очищение сердца и возвышение духа. И бывали минуты, где дух его вполне бодрствовал и являлся во всем блеске коренной своей натуры. Но когда приступал к нему его искуситель (как Бертрам к Роберту **) и с демоническою сладостью шептал ему: «Tu ne saurais jamais à quel excès je t'aime» ***, то он, по слабости плоти своей, охотно вверялся руководительству друга-губителя своего [10]. Глинка был истый потомок древних русских дружинников, с широкой натурою, которой во всем нужен был простор, а по воспитанию своему был произведение своей эпохи. До 13-ти лет рос он вольным барчуком в богатом деревенском доме своих родителей, и получил домашнее «барское воспитание», а в 1817-м году, ради «окончательного образования», был отправлен в Петербург, и помещен в существовавший там (как и в Москве), исключительно для дворян при университете учрежденный «благородный пансион».

О том, как наше дворянское общество 10-тых годов взирало на воспитание и обучение своих баричей, получается весьма верное понятие из 1-й главы пушкинского романа «Евгений Онегин». Не подлежит почти никакому сомнению, что также и Глинку «судьба хранила», что «сперва madame за ним ходила» да, вероятно, также «потом monsieur ее сменил». Одна только оказалась разница: маленький Глинка с самого раннего детства пленился песнями сенных девушек, а затем и музыкою вообще, и это было счастьем для всей будущей музыкальной России. В благородном же пансионе господствовали те же воззрения на педагогию для «дворян»: главною целью было создание «образованных молодых людей высшего света». На первом плане стояло обучение иностранным языкам, и доказательством образцового благовоспитания считалось, когда молодой человек «мог совершенно объясняться и писать по-французски». Касательно же других научных предметов «все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь». Слыть «ученым малым», несколько даже «педантом», принималось за похвалу. Но от вполне благовоспитанного молодого человека, кроме упомянутого, требовалось непременно еще, чтобы он «легко мазурку танцовал и кланялся непринужденно»; а если при всех этих достоинствах он умел еще «и возбуждать улыбку дам огнем нежданных эпиграмм» [11], то были ему открыты все двери и все сердца.

Читатели, пожалуй, заметят мне, что я вывел только героя пушкинской поэмы, а о самом Глинке будто я не сказал еще ни полслова. Извините, господа! В своем Евгении Онегине Пушкин изобразил общий тип светского юноши той же именно эпохи, когда Михаил Иванович вступал в общество, и он сам совершенно походил на этот тип. В одном, конечно, Глинка превосходил Онегина: он был (на что уже я указал) музыкальный гений. Но пока, ведь я вспоминаю о нем, не как о гении, а как о человеке; и в этом отношении я вполне того мнения, что сравнение Михаила Ивановича с Онегиным никоим образом не может считаться обидным

* В боге надежда моя (*лат.*)
** Действующие лица оперы Мейербера «Роберт-дьявол».
*** Ты никогда не поймешь, до какой чрезмерности я тебя люблю (*франц.*).

для него. А сходство Глинки с этим типом было до того близко, что я к характеристике нашего маэстро должен добавить еще и то, что Пушкин про своего Евгения говорит, а именно: «...что знал он тверже всех наук, что было для него из млада и труд и мука и отрада,—была наука страсти нежной».

Этот онегинский тип помещался у Глинки в довольно изящной фигурке вышиною в 2 аршина и 2 или 3 вершка. Голова его, однакоже, своим объемом не совсем была в пропорцию с этим маленьким ростом. Большой, широкий лоб и подбородок выдавались несколько вперед, так что линия профиля представлялась чуточку вогнутою. Под густыми и черными, немного сдвинутыми бровями блистали маленькие глаза с темными зрачками, взгляд которых выражал гордость, когда был обращен на мужчину, но сиял масляным блеском полного умиления, когда покоился на хорошеньком женском личике. Нос был прямой, но не красивый; губы тоненькие и сжатые. Продолговатое, худощавое лицо желтовато-матового цвета *, казалось бледнее еще от густых, черных волос, которые у висков были приглажены вперед, а над лбом несколько поднимались хохолком. Усы и бороду Глинка тщательно брил; но слегка подстриженные бакенбарды тянулись от висков узкой лентою прямо вниз под подбородок, где они, вырастая на полной свободе, образовали довольно длинную косичку, которую Глинка обыкновенно прятал за галстук **.

Для поправки пошатнувшегося своего здоровья Михаил Иванович в 1830-м году отправился в Италию. Там изучал он искусство пения. Не знаю, каково его голос звучал до 1836-го года, а во все время нашего знакомства слышал я довольно часто его пение. Голос у него был лирико-теноровый, но не сильный и даже несколько сиплый; зато был он довольно выработанный; а исполнение вполне художественное. Он пел с огнем, с декламационным выражением, при образцовой фразировке. Столь же хорошо владел он также и фортепианной игрою ***.

Вскоре по своем возвращении в 1834-м году Михаил Иванович страстно влюбился в девицу Марию Петровну Иванову, необычайную красавицу ****, а в следующем 1835-м году и женился на ней. Следовательно, в то время, когда я бывал у него в Фонарном переулке, его супружеству минуло только что два года, а тогда, когда разыгралась предо мною сцена с «привиденьем», протекло не более 4½ года после свадьбы.

Значение последнего инцидента Глинка сам мне объяснил, когда летом 1840-го года я в первый раз явился в келью его на Рижском подворье. В то самое сентябрьское же утро 1839-го (о котором я рассказывал), после разных неприятных объяснений и довольно крупного, на словах, сражения, между пылким и озлобленным Михаилом Ивановичем и не менее горячившейся его тещей, первый просил обеих дам освободить его навсегда от их присутствия. Глинка затем удалился в свои покои, а Якова послали

* Я описываю наружность Глинки, как я его знавал с 1836 до 1847 г.— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

** После 1847-го года я Глинки более уже не видал. По приобретенному мною в 1870-м году в Москве портрету видно, что он в последние годы отпустил усы и бороду, да носил довольно длинные волосы, которые причесывал слева направо.— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

*** Он был учеником Шарля Мейера.— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

**** M-me Глинку видел я всего три раза. Она действительно была, что называется, «писаною красавицею», т. е. совершенством материальной красоты. В ней была, пожалуй, и жизнь, и даже жар сердечный; она также была и образованною женщиною; но жизнь и жар были земного свойства, а образование светского, обществом условного только характера; и то и другое не были одухотворены (если мне дозволят так выразиться). Гений-Глинка ей не годился в мужья; а равно и она не годилась ему в жены. Женитьба их была пагубою для обоих; не доставало гармонии духовной; к тому же ей было только 17 лет, а мамаша ее была пустейшая женщина.— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

за доктором потому, что молодая барыня получила сильный припадок истерии. На это-то и намекнула m-me Иванова, когда она грозно произнесла: «Михаил Иванович, вы забываете!» А Глинка, увлекшись нашим разговором о русской национальной музыке, действительно забыл про все дрязги земной своей жизни.

От Струйского же я в конце того же 1840-го года получил ключ также и к пониманию тех загадочных вопросов, которые m-me Глинка весною 1837-го мне задала при Максимове. Еще до женитьбы Глинки, познакомился он с известным поэтом Нестором Васильевичем Кукольником и с меньшим братом его, Платоном [12], числившимся в каком-то департаменте каким-то «чиновником не у дел» (как тогда выражались), и они до того страстно увлеклись гениальностью Глинки, что не только, как говорится, в нем души не чаяли, в особенности Платон Кукольник, но даже словно ревновали его ко всякому и всякой, к кому Глинка высказывал более расположения, нежели к ним. Чтоб его потешать и тем привязать к себе, они устраивали у себя вечера, на которые собирали из числа обожателей Глинки подходящих молодых или, по крайней мере, молодившихся еще людей: поэтов, художников, офицеров, чиновников. Эта компания прозвала себя «братией двух величайших гениев России», т.е. Глинки (с чем и ныне всякий согласится) да Нестора Кукольника (с чем и в то время немногие, а ныне уже едва ли кто вообще согласится). Главными членами братии были, кроме двух Кукольников, талантливый портретист Павел Яненко *; карикатурист Н. А. Степанов; известный сорви-голова, л-гв. Московского полка поручик Константин Александрович Булгаков; чиновник Андрей Петрович Лоди (поступивший впоследствии на сцену тенором под именем Несторова), отставной артиллерии поручик Конст. Петр. Вильбоа; театральный доктор Л. А. Гейденрейх ** и др. Эта братия собиралась раза два в неделю у Кукольника, на «музыкально-литературные» вечера, но, кроме творений Глинки, ничего не исполнялось, равно как, кроме сочинений Кукольника, ничего не читалось. [...]

...В первый год своего супружества Глинка, хотя и довольно часто еще посещал Нестора Кукольника, чтобы советоваться с ним насчет своей оперы «Иван Сусанин» (по первому ее названию), но от «братии» отстал было. А во все лето того же 1836 года он даже редко показывался у Кукольников; до того он упоен был семейной своей жизнью [15].

Но к концу 1836-го года братья Кукольники поселились в том же Фонарном переулке, в котором жил и Глинка с молодой своей женою, только на другом конце переулка, на углу набережной Екатерининского канала. Михаил Иванович, которому, после пресыщения материальным счастьем сожития с молоденькой женою, стала все более и более ясной дисгармония между их натурами и стремлениями, начал все больше и больше удаляться от нее, да все чаще бывать у Кукольников, а наконец и посещать собрания «братии». Кончилось тем, что Глинка и целые ночи там проводил, а далее случалось и нередко, что он пропадал иногда из дома дня на три, на четыре. Сначала жена встречала его со слезами, а потом и с упреками, в чем ей усердно вторила также и безрассудная мамаша ее. Любовь, которая сама по себе была только материального, весьма поверхностного свойства, мало-помалу улетучивалась; нашлись претенденты на роль домашнего друга (напр., «фат Максимушка») [...] Мария Петровна

---

* На некоторых визитных карточках его значилось французскими буквами «M-r P. Janenko», и вследствие того его в шутку звали: Monsieur Пьяненко», что очень шло к обыденному состоянию его плоти [13]. Точно так же братья Кукольники были преобразованы в «братьев Клюкельников».— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

** В кругу братии его называли «доктором Розмарином» [14].

начала кокетничать и «утешаться». Она устраивала у себя парадные рауты, ряжалась, блистала и наслаждалась своими победами. А он — «жимался и ежился» (как выражается Кукольник); «Мише плохо: денег нет и дома скверно. Он бегает из дома, говорит, что дом его — у нас»[16].

К этому случилось, что Глинку охватила новая любовная страсть к девице Е. Керн. Что это обстоятельство, равно как все усиливавшееся кокетство Марии Петровны, все более обостряло только отношения супругов, это понятно. Неминуемо все это должно было окончательно разрушиться,— и вот настала та катастрофа, о которой я упомянул. Жаль, сердечно жаль гениального основателя национальной нашей школы музыки. Но пусть другой кто бросит первый камень на злосчастную жену его,— только моя-то рука отказывается! Зато я не боюсь указать на «братию», а прежде всего на двух Кукольников, как на тех, которые не только разрушили семейное счастье Глинки, но и расстраивали здоровье его и тем подготовляли преждевременную его кончину. Найдутся, пожалуй, люди, которые спросят, «почему же я только теперь выступаю с этими обвинениями, а в то время молчал». Я говорю тут о них, потому что пишу воспоминания, и, вспоминая, делаю свои замечания; а в ту эпоху не только места мне бы нигде не нашлось вообще писать, да и повода я не имел никакого делать замечания. А молчать? да кто же говорит, что я тогда молчал? Если бы я молчал, тогда партия «братии» не подпускала бы под меня тех подкопных фейерверков (о которых я расскажу далее); тогда и мое имя также красовалось бы в списках печатно прославленных «друзей» Глинки. Нет! не я молчал, — а молчали и потакали другие, тоже «друзья»-то его. Было около Глинки одно только лицо, которое действительно также не молчало, и не раз выговаривало ему за напрасное «губление своей души». Да оно от братии Глинки только и получало в ответ: «Молчи, старый хрыч! Не твоего, дурака, рассуждения дело!» — Это был верный, Михаила Ивановича поистине любивший, старый слуга его Яков.

Этот Яков, неким родом, ведь сам будучи музыкантом, инстинктивно чуял все величие гения «дорогого своего барина» и вполне понимал, какое пагубное действие имела эта безалаберная жизнь Глинки среди кукольниковской братии не только на здоровье его, но также и на душевное его состояние. По этой причине он и оказывался весьма пасмурным и ворчливым во все время, пока Глинка был сожителем братьев Кукольников. Когда же барин живал на отдельной, собственной квартире, тогда старый Яков держал себя совершенно иначе, словно совсем другой человек. Напр., на мои посещения Михаила Ивановича, во время отшельнической его жизни на Рижском подворье, старый Яков глядел весьма благосклонно; всегда с приветливою улыбкою отворял двери, и почти никогда не забывал прибавить: «барин у себя, пожалуйте-с!». Эта благосклонность Якова ко мне происходила из двоякой его натуры в качестве преданнейшего своему барину слуги, и в качестве старого музыканта, да и к тому же коренного русского музыканта. Во 1-х, он лично интересовался теми толкованиями, к которым я возбуждал Михаила Ивановича моими вопросами относительно мелодической и гармонической особенностей русской народной музыки, и тем более, что и сам он, при всем его «уважении к барину и его гостю», не мог удержаться от какого-нибудь дельного примечания, за которое ни барин, ни гость ни малейше не сердились, так как на самом деле нельзя же было отрицать его компетентности по части русской деревенской песни. Во-вторых, Яков не мог не заметить, что эти наши разговоры о предмете, столь близком сердцу гениального воскресителя отечественной нашей музыки, благотворно действовали на душевное состояние Глинки. Он, видимо, всегда перерождался, оживлялся, забывал

про житейские дрязги свои, одним словом, он в эти минуты являлся в полном блеске гениальной своей натуры, могучим пророком новых воззрений. Эти драгоценнейшие, но как бы невольно на мои вопросы из уст Глинки изливавшиеся намеки облекались весьма часто в формулы темных пифийских изречений древнего Дельфийского оракула, напр.: La quinte est l'âme de la mélodie russe; ayez soin d'elle!» * или: «L'harmonie slavonne répose avant-tout sur les modes plagales! ** и т. п. После каждого посещения Глинки я дома записывал эти его откровения, а позже (в 50-х годах), когда я познакомился уже с древней эллинской и византийской музыкальной теорией, то начал методически анализировать и приводить их в правильную теоретическую систему. Впервые заговорил я печатно о заслугах Глинки, по части угадания настоящего характера русской национальной музыки, в 1863 году в лучшем Лейпцигском музыкальном журнале в весьма пространной статье моей: «Die Entwickelung der russischen Nationaloper» ***.

Эти столь достопамятные и столь важные для меня разговоры с Глинкою происходили в низенькой комнате с запросто когда-то выкрашенными охрою стенами, и с тремя окнами, выходившими на Новый переулок, но которых, кажется, нельзя было растворять, потому что квартира эта находилась в подвале и подоконники оказывались не выше тротуара пред домом. Что было поводом к тому, что Глинка словно скрывался в этой отвратительной конуре? Зачем он оставил Кукольников, у которых он жил первое время после разрыва с женою [17]. На эти вопросы нигде я не нашел разрешения. Но, что Глинка действительно находился не малое время в упомянутом помещении вместе с своим Яковом, то я твердо и ясно помню. С этой квартиры он съехал ранней осенью 1840-го года, и встретил я его опять не раньше, как в январе месяце 1841-го года, на вечере у Даргомыжского.

У Кукольников Глинка поселился (помнится мне) в конце сентября 1840-го года. Они жили тогда на Большой Морской, неподалеку от Невского проспекта, над пресловутым тогда (и по нескольким аристократическим скандальчикам, исторически достопамятным) рестораном француза Бореля, а в следующем году они резидировали на набережной Фонтанки между Аничкиным и Чернышевым мостами [18]. На каждой из этих квартир навещал я Глинку по одному только разу, да и то не ради наших прежних (музыкальных) бесед. Во второй раз я приходил узнать про состояние здоровья Глинки, так как дошел до меня слух, будто он вдруг тяжко заболел; но, слава богу, слух оказался ложным. Причиною же первого из этих двух визитов была «история», сделанная мне некими господами из Кукольниковой «братии», и которую я счел нужным объяснить Глинке. Выше я упомянул о том, что я тогда уже не молчал, и с самой осени 1840-го г. ни

* Квинта есть душа русской мелодии; обращайте внимание на нее (*франц.*)

** Славянская гармония покоится прежде всего на плагальных ладах (*франц.*)

*** «Развитие русской национальной оперы». В этой статье, после теоретического изложения упомянутых характеристических особенностей русской музыки, сказано: «Итак, следует признавать неоспоримой заслугою гениальности Глинки, что он прежде всех духовно разгадал настоящие типические приметы и особенности нашей национальной музыки, которые с удивительной правдою он и передал в своих произведениях.— Сочинения Глинки в русском музыкальном мире произвели необычайную, для нашего искусства весьма благотворную реформу, и долгое еще время послужат образцами младшему поколению, равно как они и для нас, современников дидаскала (мастера-учителя), стали источником свежей силы и нового творчества, хотя (по правде сказать) не все готовы откровенно признаться в этом факте». См. «Neue Zeitschrift für Musik», 1863, Zweites Halbjahr, № 10, 4 September, стр. 76 (Увы, я ошибся в своей тогдашней вере в честное отношение к Глинке со стороны современников и младшего поколения, как видно будет в конце сей главы [нами конец главы, не являющийся воспоминаниями о Глинке, опущен—*А. О.*]).— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

малейше не стеснялся, когда где-либо при мне речь касалась размолвки Глинки с женою, прямо обвинять оную «братию» в расстройстве семейного его счастья. Говорил я это не только у себя, но и у Кони и у Даргомыжского, одним словом, у всех и при всех. Эти мои филиппики, конечно, не могли оставаться тайною для «братии», и она задумала восстанавливать Глинку против меня. Весьма удобным, по мнению этих господ, случаем к тому показалось им издание в декабре 1840-го года музыкальным торговцем К. Гольцем шести пьесок моих (первых после баллады «Светлана») в одной **общей** тетради под придуманным (не мною, а самим издателем) заглавием: «Привет Петербургу» *. Вот и стали те господа (преимущественно же Платон Кукольник) уверять Глинку, будто я этим пожелал выставить себя «конкурентом» его, так как незадолго перед тем появились 12 романсов Глинки (на слова Нестора Кукольника) под заглавием «Прощание с Петербургом»**. Но Глинка не только не поддался на эту слишком глупую удочку, но даже, встретив меня вскоре после того на вечере у Даргомыжского и, протянув мне руку, сказал мне при всех: «Quelques uns des mes amis, à ce qu'il semble, ne vous aiment pas trop, chèr Arnold, puis qu'ils veuillent me percuader, comme quoi vous tachiez à vous mettre en rivalité avec moi. Mais soyez tranquille, ce n'est qu'une bêtise de leur part! Je n'en crois pas un mot, car je connais trop bien vos sentiments envers moi» ***. Те господа, однакоже, не угомонились и очень обрадовались, когда нашли более еще (по их мнению) подходящий случай, узнав от Даргомыжского, что я «дерзнул» написать другую, т. е. **свою** музыку на слова одного из тех же 12 вышеупомянутых романсов Глинки, а именно на слова «Болеро» («О, дева чудная моя») ****.

Почтеннейшие эти господа вот и порешили учинить мне скандал на последующем вечере у Даргомыжского. Для того собрались они в тот вечер в довольно значительном количестве; но сам Глинка, от которого, разумеется, они скрывали свой замысел, и Нестор Кукольник, который, вероятно, также ничего не знал на этот раз, случайно не приехали. По обыкновению и тогда вечер начался исполнением романсов Даргомыжского. После того подошел он сам ко мне, а за ним Яненко, Платон Кукольник, Н. А. Степанов и еще двое из «братии» (офицеры л.-гв. егерского полка). «Вот,— сказал Александр Сергеевич,— они желали бы послушать вашу «деву чудную». Не будете ли вы так любезны пропеть этот романс».— Чопорность в художнических кружках не принята, а потому, конечно, я сел за рояль и спел свое сочинение. Даргомыжский остался

* В этой тетради содержались следующие сочинения для пения: «Не пой, красавица, при мне», слова Пушкина (посвящ. кн. Вл. Ф. Одоевскому). «Пью за здравие Мери», — слова Пушкина же (посвящ. Г. Е. Ломакину); «Сарафанчик-расстеганчик», слова Полежаева; «Не шуми ты, рожь», слова Кольцова; «Роза», слова Пушкина (**посвящ**. М. И. **Глинке**); и начало баллады «Светлана». По моему же желанию г. Гольц в 1841-м году уничтожил общее заглавие, и поместил мои романсы в издаваемое им «Собрание русских романсов». — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

** В том числе романсы: «К Молли», «Болеро», «Virtus antiqua», «Прощальная песнь» и др. — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

*** Некоторые из моих друзей, кажется, не очень-то долюбливают вас, дорогой А., так как они хотят уверить меня, будто вы стараетесь стать моим соперником. Но, будьте спокойны, это только глупость с их стороны. Я ни единому слову из того не верю, ибо слишком хорошо знаю ваши ко мне чувства *(франц.)*

**** Сочинил я эту музыку, конечно, без всякой задней мысли, да и не находил, — и по сие время не нахожу в том ничего предосудительного. Весьма часто встречалось и еще встречается, что несколько композиторов сочиняют музыку на одни и те же слова просто потому, что они им особенно понравились. И тем менее боялся я сделать это, что до того и Даргомыжский писал не мало музыки на слова, прежде уже употребленные Глинкою для своих романсов, напр. «В крови горит огонь желаний», «Не называй ее небесной», «Ты скоро меня позабудешь», «В минуту жизни трудную» и т. д. — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

около меня. Уже во время самого исполнения послышалось мне кое-откуда хихиканье; в особенности отличалась этим среди дам старшая дочь хозяев, Софья Сергеевна (невеста Степанова); а сидевшие немногим поодаль в углу залы Яненко и Платон Кукольник корчили гримасы и от времени до времени пожимали плечами. Во мне закипела кровь, но я, не потеряв присутствия духа, спел свой романс до конца, и только, когда среди, видимо, нарочно пересоленного хлопания и явно иронического «bravo» подымались там и сям подавленный будто смех и полушиканье, я наклонился к Даргомыжскому и шепнул ему: «Ну, спасибо вам, Александр Сергеевич; об этом мы еще с вами поговорим. А пока, прощайте!» Затем я вышел и уехал, не обратив никакого внимания на все любезнейшие протестации с его стороны. На другое утро я вот и отправился к Глинке (на Большую Морскую), представил ему копию моего романса и рассказал проделку «братии» со мною. Глинка очень рассердился на «ces canailles» * (как он в тот момент их прозвал) и обещал мне полнейшую сатисфакцию. И действительно, в тот же еще день приехал ко мне Даргомыжский с извинением не только от себя, но и от имени своих родителей, и, конечно, с горячими уверениями, что для всех них это было огорчительным, неожиданным сюрпризом, что тут виноваты единственно только Платон Кукольник и Яненко с «братиею», и просил меня непременно приехать в следующий четверг. Я дал слово забыть приключившееся и явиться в тот вечер. Когда я приехал, Александр Сергеевич вышел тотчас мне навстречу и повел меня под руку в залу. Глинка также приехал, а с ним и Нестор Кукольник и оба, а в особенности Михаил Иванович, равно как и Даргомыжский во весь вечер выказали себя необычайно любезными и внимательными ко мне. С тех пор «братия» перестала прямо нападать на меня.

Оба эти случая доказывают явно, что духовный и душевный фонд Глинки в сущности соответствовал величию его гения, и я еще раз повторяю, что без пагубного влияния Кукольниковской «братии» Михаил Иванович не был бы доведен до того душевного и телесного расстройства, которое было причиною слишком ранней его смерти. Доказательством тому, что влияние этой «братии», в минуту слабохарактерности Глинки, действительно увлекало его иногда к выходкам, не сообразным ни с собственным его достоинством, ни с глубокими его воззрениями на столь дорогое его сердцу искусство, может, между прочим, служить следующий случай. Раз,—это было или в феврале или в марте 1841 года [19], — собралось на одном из вечеров у Даргомыжского много гостей; приехал также и Глинка, а с ним, как и всегда, и свита его, т. е. оба Кукольника, Я. Яненко и несколько членов «братии». Сначала были исполнены несколько романсов Глинки и Даргомыжского, а затем настал антракт для чая. Мужчины, и в особенности «артистическая» компания, обыкновенно «прохлаждались» в собственных покоях Александра Сергеевича, отделенных от большой залы проходной комнатою, а «братия» — та, по своей привычке, прохлаждалась не столько чаем, сколько ромом или коньяком, да красным вином. Через некоторое время большая часть из нас воротились в залу. Но Глинка и «братия» продолжали «прохлаждаться». Несколько дам просили Даргомыжского сыграть одну из сонат Бетховена (какую — именно уже не помню), и он сел за рояль и начал играть. Когда он дошел до средней части, то явилась вдруг с шумом вся та ватага, да, видимо, в довольно «оживленном» состоянии. Нестор Кукольник и Яненко торжественно ведут Глинку, а Платон, впереди всех, подбегает к Даргомыжскому и говорит: «Ну, полно-те, Александр Сергеевич, старую дребедень-то выводить. Вот, послушайте лучше — как мы с Мишей вам песнь Ильи-

* Эту сволочь *(франц.)*

нишны * великолепно изобразим». И с этими словами, схватив Даргомыжского, он стащил его со стула. Усадив Глинку за рояль, «братия» окружает его; впереди же всех Яненко, в позе контрабасиста, готовящегося играть пиццикато на своем инструменте. Михаил Иванович, немножечко уже (как говорится) наготове, затягивает: «Ходит ветер у ворот», — а Яненко вторит, выделывая губами stacatto: «пум, пум, пум»... на басовых нотах аккомпанемента и усердно работая руками, да ломаясь всем телом. На припеве же «Ай люли, ай люли» подхватил хор во всю силу легких.— Особенного какого-нибудь преступления, конечно, тут не было, но похвального все-таки еще менее, и во всяком случае нельзя не признавать, что сценка эта свидетельствует о неблаготворности вообще того влияния, какое, к несчастию, имели на Михаила Ивановича «Бертрамы» его.

Немудрено, следовательно, что пока Глинка живал у Кукольников, задуманная им в 1838-м еще году новая опера «Руслан и Людмила» (по несчастному увы! плану — какого-то г. Бахтурина[20]) довольно туго подвигалась, и тем более, что и самое-то либретто вовсе еще не было оконченным. Сам Нестор Кукольник даже понял, наконец, что у них «шумно», да и друзья... не дают ему (т. е. Глинке) достаточно сосредоточиться». Для этой цели Глинка с мая месяца 1841 года поселился у л.-гв. егерского полка штабс-капитана Степанова (брата карикатуриста); но и там Михаилу Ивановичу было неудобно для серьезной работы. А потому он, осенью того же года, устроился уже на отдельной собственной своей квартире в доме сенатора фон Бек, на Гороховой между Адмиралтейской площадью и Малой Морской[21], и тут наш маэстро стал снова настоящим Глинкою. Узнав о том, конечно, весьма обрадовался, да и начал опять хаживать к нему **. Михаил Иванович помещался во 2-м этаже, на дворе, как раз против ворот. Посереди первой комнаты, довольно большой и высокой, боком к второму (от входа) окну, стоял огромный стол из соснового дерева (аршина три без малого, пожалуй, в длину и до полутора аршина в ширину). На этом столе стояла большая четырехугольная чернильница и было разбросано несколько гусиных перьев *** и карандаш; тут же была разложена исписанная тетрадь нотной партитурной бумаги, необыкновенно большого, продольного формата ****. Сбоку же лежали еще две-три таковые же, но чистые тетради. Написанная-то партитура содержала музыку из оперы «Руслан и Людмила».

За столом, спинкою, обращенной к дверям, ведущим в спальную комнату, стоял плетеный стул, у задней стены, насупротив окон, помещалось хорошо мне известное, старое четырехугольное фортепьяно. Вся эта очень простая обстановка была, однакож, самому хозяину, видимо, по душе. Раз как-то показывая на фортепьяно, на чернильницу и на перья, он полушутя (но не без некоторого убеждения в тоне) сказал мне: «Voilà ce que l'on payera chèr après ma mort» *****.

В первый раз посетил я Глинку на этой квартире в октябре месяце того же 1841-го г. и нашел его в весьма хорошем расположении духа:

* Из трагедии «Князь Холмский» — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

** У меня была всегда привычка спрашивать у Якова; занят ли барин «работою», или нет, и только в последнем случае я входил. Когда же Михаил Иванович работал, я всегда опять уходил. Будучи сам композитором, я ведь на «работу» глядел очень серьезно. — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

*** Стальных перьев тогда еще не было в России, и вообще они, кажется, в то время даже и изобретены еще не были. — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

**** Глинка любил писать на бумаге такового, на самом деле очень удобного формата. Писал он довольно мелкие, но красивые ноты и также текст был подведен мелким шрифтом. Партитуры его имели весьма красивый вид, и поправки встречались редко, потому что каждое сочинение, прежде чем он принимался писать его, вполне и ясно уже сложилось у него в голове. — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

***** Вот за что дорого дадут после моей смерти *(франц.)*

он только что окончил большую сцену Ратмира («И жар и зной» и «Чудный сон живой любви»). Разговор — само собою разумеется — тотчас коснулся нового его труда, и он мне сказал, что он с тех пор, как поселился на этой квартире, столь прилежно работает, и столь богат идеями, сколь давно уже не находило на него. «Mais vous ne connaissez encore rien de mon «Rouslan». Eh bien, voulez vous, que je vous en joué quelque chose?» *.

Я, конечно, был в восторге от такой великой, неожиданной любезности. Глинка сыграл персидский хор («Ложится в поле мрак ночной») и спел упомянутую выше сцену Ратмира, а я следил за исполнением по партитуре. Когда он кончил, то спросил, как мне понравились «эти вещи» (ces choses là)? Я ответил, что хор волшебных дев и впрямь очаровательно действует, и что воздушный аккомпанемент духовых инструментов, насколько он рисуется в моем воображении, должен быть неимоверного эффекта. «Eh bien, et la scène de Ratmir?» ** — любопытствовал Глинка. — «Адажио (сказал я) великолепно выражает ситуацию Ратмира, да кроме того имеет чисто восточно-сказочный колорит: английский рожок тут как раз психически верно вами избран; этот нумер сущий chef d'oeuvre музыкального монолога».—Михаил Иванович пытливо посмотрел на меня и, как-то особенно улыбнувшись, спросил: «А про рондо что же молчите?» — Его зоркие взгляды и эта коварная улыбка привели меня в некоторое невольное смущение, и я, слегка покраснев, ответил: «да вы не дали мне досказать: рондо очень мелодично и эффектно; весьма благодарным будет номером для певицы». Глинка засмеялся и начал, по своему обыкновению, шагать по комнате, подергивая кончики своих бакенбард. «J'ai attendu cette réponse-là,—сказал он,—et je vais compléter votre pensée: ce morceau sent trop le style italien et le rythme valsiforme vous choque; n'est-il pas ça?» ***

Я не знал, как и что сказать, и только еще более конфузился.

«Selon le sens rigoureux de l'esthétique musicale vous avez peut-être raison; mais vous verrez que ce sera justement ce morceau là, qui de tout mon opéra plaira le mieux à notre publique» ****.

Последствия совершенно оправдали пророческий инстинкт гениального композитора. Рассказал же я этот инцидент преимущественно для того, чтобы доказать, насколько я прав, говоря, что Глинка, когда не находился под непосредственным влиянием «братии», всегда оказывал себя на духовной высоте, соответствующей высоте его гения.

На этой же самой квартире Глинка принимал у себя единственного из всех современных музыкальных знаменитостей равного ему гения, т. е. Франца Листа. Гениальный преобразователь фортепианной игры приехал в Петербург около 20-го—22-го марта, и, пробыв у нас без малого недели три, дал (помнится мне) шесть концертов. В пятом концерте была назначена «вольная импровизация на темы, задаваемые публикою» [22]. Само собой разумеется, что для тогдашней публики дело «задавания тем» было совершенно непривычное: большинство, конечно, даже не умело писать ноты, а из малого числа умелых дилетантов весьма

* Но вы еще ничего не знаете из моего «Руслана». Хотите, чтобы я сыграл вам что-нибудь из него? *(франц.)*

** Ну, а сцена Ратмира? (*Франц.*)

*** Я ожидал этот ответ, и я доскажу то, что у вас в мыслях: эта пьеса слишком отзывается итальянским стилем, и ритм вальсовой формы вас шокирует; не так ли? *(франц.)*

**** По строгому смыслу музыкальной эстетики вы, быть может, правы; но вы увидите, что именно этот нумер из всей моей оперы более всего понравится нашей публике» *(франц.)*

многие (как, например, и я сам) из застенчивости стеснялись. Итак, в корзинке, в которую вкладывались темы, нашлось не более 15—16 мотивов. Большею частью эти темы были, видимо, заданы немецкими музыкантами, так как это именно были темы из сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена и Мендельсона, и только две, три темы принадлежали иным, не немецким композиторам. Лист, собираясь импровизировать, с самого начала объявил публике во всеуслышание: «Messieurs et Mesdames! Avant-tout j'aurai l'honneur de vous faire entendre les thèmes que je trouve dans cette corbeille-ci, et ce sera à vous d'exprimer par votre consentement, lequel de ces thèmes vous voudrez bien choisir» *. Последовала необычайная тишина, и вся публика с неописуемо напряженным вниманием следила за передачей Листом на рояле вынимаемых одного за другим из корзинки предложенных мотивов. После первых семи или восьми тем, которые были из сочинений упомянутых классиков, раздавались там и сям только реденькие рукоплескания. Вдруг Лист вынул нотный листок несколько большего формата. «A la bonne heur! Voilà deux thèmes à la fois! ** — сказал он и сыграл их. Первый мотив был из «Жизни за царя», да именно песнь Вани («Как мать убили»); вторым мотивом оказался марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила». Когда Лист проиграл первую тему, то последовали по всему залу единодушные, оглушительные аплодисменты, а после темы марша раздались еще более восторженные со всех сторон рукоплескания. Лист повиновался желанию публики, и просил только позволения прибавить как 3-ю тему еще национальный русский гимн. О выполнении великим маэстро своей задачи будет сказано в своем месте. Вечером Лист с Гензельтом запросто отправились к графу Мих. Юр. Виельгорскому, а так как я об этом их намерении узнал от них же, то и я туда явился. Речь, между прочим, коснулась и чудной импровизации; оказалось, что те две темы были заданы именно-то Виельгорским. Естественно Лист заинтересовался композитором и расспрашивал о нем.

«Это человек с огромным талантом (сказал Виельгорский), я сказал бы даже: человек гениальный, но у него несколько причудливый характер. Прежде, бывало, он очень часто меня навещал; я весьма любил его и еще люблю. Но вот почти три года уже, как, по разводе с женою, он связался с шайкой сумасбродных жуиров, которые удерживают его от посещения хорошего общества. Там дошли даже до того, что внушили ему несчастную идею, будто я думаю пакостить ему, потому что я сказал, что последнее его творение «Руслан и Людмила», хотя красивое и обворожительное с абсолютно-музыкальной стороны, все-таки есть неудачная опера. Вот он и сердит на меня и с упорством меня избегает. Я сожалею, конечно, от всего сердца об этом недоразумении, но, кой чорт, разве могу я, в мои годы итти на поиски его между шальными его друзьями, да отвоевать его у них».

Граф не знал еще, что Глинка давно уже переехал от Кукольников на самостоятельное житье; я тут-то и рассказал об этом факте, и сообщил Листу адрес Михаила Ивановича. Лист действительно на другое утро поехал к Глинке, и, кажется, в сопровождении графа Михаила Юрьевича [23]. По крайней мере Глинка с этого времени начал опять бывать у Виельгорского; напр., я помню, что он присутствовал на том данном концерте, который устроил граф у себя, и в котором Лист исполнил концерт Бетховена (Es-dur) с оркестром. Да и сам Глинка говорит в своих запи-

* Господа и госпожи! Прежде всего я буду иметь честь проиграть вам темы, которые я найду в этой корзинке, а затем будет ваше дело выразить, через ваше согласие, какую из этих тем вы благоволите избрать» *(франц.)*

** «Прекрасно! Вот две темы зараз!» *(франц.)*

сках: «Меня, отказавшегося от света с ноября 1839 года, снова вытащили на люди и, забытому почти всеми, русскому композитору пришлось снова являться в салонах нашей столицы, по рекомендации знаменитого иностранного артиста».

Тому же, что (как граф Виельгорский заметил) «братия» удерживала Глинку от продолжения прежнего своего знакомства, нельзя не поверить, когда знаешь влияние, какое имели на него Кукольники, и когда читаешь в дневнике Нестора Васильевича явное выражение его антипатии к аристократическому обществу.

В упомянутые дни давались в первейших из петербургских салонов бесчисленные фестивали в честь знаменитого фортепианиста. И Глинка также чествовал его, устроив у себя весьма оригинальную, холостую вечеринку, на которой, кроме Листа, присутствовали и некоторые из известнейших петербургских музыкальных и литературных деятелей: графы Виельгорский и Вл. А. Соллогуб, Даргомыжский, О. А. Петров, пианист К. Фольвейлер, да из «братии»: оба Кукольника, Андр. П. Лоди, Яненко, Булгаков и кое-кто другие еще, а между ними и я также. Большая комната была обставлена соснами и елями, между которыми висели пестрые ковры: это все имело представлять шатер, а вдоль деревьев были на полу размещены матрасы, накрытые равномерно коврами. По середине были установлены три сверху связанных шеста, а к ним прикреплена короткая цепь, на которой висел довольно большой котел. Старое фортепьяно было несколько вперед выдвинуто и на сей раз (в виде исключения) — хорошо настроено. Между деревьями висело множество цветных фонарей, на фортепиано красовалась пара многоручных шандалов с восковыми свечами. В другой комнате большой рабочий стол Глинки, накрытый скатертью, был уставлен множеством блюд с горячими кулебяками, и с разными русскими закусками, да бессчетным числом бутылок с различными винами и наливками.

Сначала занимались музыкою. Петров спел арию Руслана, Лоди — рассказ Финна, сам Глинка арию Ратмира. Лист сыграл из партитуры оперы: увертюру, персидский хор и марш Черномора. Потом закусили и попили, и вся компания развеселилась и зело одушевилась, в особенности сами Глинка и Лист, да не менее того старик граф Михаил Юрьевич, а более всех Соллогуб и Булгаков. Глинка произнес спич, в котором объяснил, что деятели интеллигенции всего мира составляют одну общую семью «la Bohème» (Цыганию), и что король этой «Цыгании» в настоящее время не кто иной как Лист, которого следует чествовать качанием. Лист, остановив стремившихся к нему, сердечно благодарил за сделанную ему честь, но заметил, что костюмы наши не похожи на костюмы, подобающие истинным цыганам.

Граф Михаил Юрьевич весело рассмеялся: «Sa Majesté bohémienne a raison! à bas les surtouts! au diable les cravattes!.. *. Под общими восторженными возгласами «урра!» в один миг исполнилось это приказание. Затем покачали Листа и понесли с триумфом назад в «табор», т. е. в большую комнату. Между тем Платон Кукольник уже опорожнил в висящий котел с полдюжины бутылок рома и зажег его. В ожидании приготовления крамбабулы, занялись еще музыкой. Глинка с «братией» исполнили песнь Ильинишны с pizzicatto obligato Я. Яненки; граф Виельгорский спел свой романс «Бывало», Булгаков сыграл свой «галоп» и т. д. Наконец, жженка была готова. «Запевало вперед! Осип Афанасьевич! ** — воскликнул Глинка, — голубчик! «Мы живем среди полей!»

---

* «Его цыганское величество прав. Долой сюртуки! К чорту галстуки» *(франц.)*
** О. А. Петров. — *Примечание Ю. К. Арнольда.*

Выступил наш любимец,— затянул песню, а хор дружно за ним: все ведь тут были, более или менее, хорошие музыканты, и хоровое пение шло гармонично и плавно. А синее пламя в котле придавало группе лежащих, или сидящих на корточках, или вокруг стоящих, импровизированных цыган какой-то особенный таинственный колорит. Долго, долго пели и пили мы; это была, пожалуй, оргия цыган, но цыган образованных, оргия, на которую и девушки, не краснея, могли бы взглянуть. Лист был в восторге от нашего цыганского пения *.

Михаил Иванович в своих записках относит время своего с Листом знакомства к 1842-му году, а о своей вечеринке вовсе молчит. Однакож, не только моя, но также память и самого Листа указывают на 1843-й год и вечеринка ни им, ни мною забыта не была. Когда Глинка писал свои воспоминания (года за 3 или за 4 только, кажется, до своей смерти), он телесно и душевно был уже окончательно расстроен; следовательно, нет ничего удивительного в том, что в памяти его могло оказаться перепутание относительно года, в какой он познакомился с Листом. Но что действительно достойно удивления, так это то, что из записок Глинки (по правде сказать) нельзя даже сделать прямого, положительного вывода, насколько Глинка л и ч н о сошелся с Листом и где и через кого последний имел случай познакомиться с партитурой «Руслана и Людмилы» [24].

Эти загадочные недомолвки, следовательно, могут единственно только быть объясняемы упомянутым ненормальным состоянием Глинки в последние годы его жизни.

В следующем, 1844 году Глинка уехал в Париж, а оттуда в Испанию, и возвратился не ранее 1847 года [25]. Он остановился тогда у Красного моста, в доме школы для глухонемых детей, у зятя своего г-на Флери, директора этого института. Я поспешил к нему поздравить его с возвращением в отечество и нашел его сильно изменившимся. Он стал совсем болезненным, раздражительным, хотя и принял меня весьма ласково. Но, кто мне больно не понравился, так это был фактотум его, испанец — шут дон Педро. Назойливость этого нахального плута мне в те два раза, что я навещал Михаила Ивановича, до того надоела, что я более не являлся к Глинке, и с тех пор я более и не виделся с ним. Но память о нем я и по сию пору свято храню; Глинка не из числа тех личностей, которые забываются.

Что касается его творений, то я в с е их высоко ценю. Подробно пускаться в музыкально-эстетический анализ творений все еще никем не опереженного, величайшего из наших композиторов будет в этих «воспоминаниях» не у места, а потому и неудобно. Но думаю я, что будет весьма кстати, и не безинтересно, если я стану разбирать — (что называется: по косточкам) — историю созидания и первых представлений второго большого творения Глинки, т. е. «оперы» «Руслан и Людмила».

Сперва рассмотрим, каким п о р я д к о м (а может быть: и б е с п о р я д к о м?) создавалась эта опера. Огромный и полный успех «Жизни

* При нашей встрече с Листом в 1844 году на музыкальном фестивале в Карлсруэ мы с ним часто вспоминали о Глинке, между прочим, также о вечере у него с цыганским табором. — Кроме того же мое показание подтверждается написанными Листом в том же 1843-м году, переложениями (transcriptions) «Черкесского марша» (собственно то «марш Черномора») из оперы «Руслан и Людмила», «Русского галопа» Булгакова и романса М. Ю. Виельгорского «Бывало, бывало», о которых биографистка великого пианиста (Линна Раманн: Franz Liszt, т. II, p. 213) говорит: что они «относятся к посещению Листом Петербурга в том же году» (dem diesjährigen Petersbourg-Besuch); а что именно подало повод к тем переложениям, о том выше сказано. Во время первого приезда Листа в Петербург, наконец, т. е. в м а р т е месяце 1842 г., Глинка далеко еще не окончил и 3-го д е й с т в и я оперы «Руслан и Людмила».— *Примечание Ю. К. Арнольда.*

за царя» возбудил в Глинке творческую энергию, и с самого начала 1837-го года он не раз поговаривал о своем желании написать вторую оперу, и о том, что он ищет сюжета для нее. Кто ему внушил идею о пушкинской поэме «Руслан и Людмила», я не ведаю, но слышал позже, что в конце уже того же года выбор его-таки установился на этом сюжете[26] [...].

Нельзя никак отрицать, что эта «опера» созидалась в совершеннейшем беспорядке. «Без либретто и без плана» композитор писал несколько нумеров, не определив даже наперед, в каком месте драмы им быть и какому голосу их исполнить (сопранная ария «Любви роскошная звезда», напр., по сообщению Кукольника же, первобытно была написана для контральта). — Затем г. Бахтурин спьяна составил план[27], и хотя сначала Глинка сам был им доволен, но потом и он и «братия» должны были сознаться, что «смущает разрозненность, отрывочность отдельных сцен»; что «недостаток последовательности, общей связи в ходе драмы». Естественно, надо было поправить дело, но умно. «Братия» же (очевидно, по стопам г. Бахтурина, т. е. также «спьяна») «решили устроить в складчину, сообща эту связь», ради чего «выбрали (каждый!) по своему вкусу места! Но, боже мой! этак действовать могли разве только или в насмешку композитору, или по идиотизму. Уж право никто никогда так не напакостил Глинке во всем, как эта «братия» его.

Насчет исполнения первых двух представлений, должен я (отчасти) подтвердить то, что сказано в дневнике Кукольника от 28-го ноября 1842-го года.

«Первое представление прошло вяло, недружно, длинно. Успех слабый; публика, видимо, скучала. Неуспеху способствовало и то, что Петрова б. отказалась петь Ратмира под предлогом болезни (стыдно ей!), а пела Петрова м., ученица. Миша в страшном волнении не хотел даже выходить на вызовы. Зато наша компания, и в особенности я, вызывали Булгарина, который убоялся угрозы Платона и не был в театре».

Но вместе с тем считаю я своею обязанностью кое-что оговорить и объяснить. Во 1-х, г-же Петровой не было никакой причины «стыдиться» того, что она решительно не могла участвовать в первых двух представлениях, потому что она на самом деле в течение целой недели страдала страшной зубной болью. Да и не мыслимо даже, чтобы Анна Яковлевна, которая лично так высоко уважала Глинку, и которая с таким восторгом разучивала партию Ратмира, вдруг вздумала бы, из пустяшного каприза, «отказаться» от исполнения столь благодарной роли. А что представление прошло «вяло, недружно, длинно», так это правда. Этому были особые причины. Главнейшая из этих причин бессомненно та, что в главе оркестра тогда уже не стоял более энергичный, многоопытный и к России да ко всему русскому искренне расположенный К. А. Кавос. Он умер в 1840-м году, и место капельмейстера русской оперы занял бывший 1-й скрипач г. Карл Альбрехт, истый немецкий оркестровый музыкант с головы до ног и с самых пальцев до мозгов, который не чувствовал ни малейшей симпатии к русским вообще, а к русской музыке и того меньше. А так как и сам директор императорских театров А. М. Гедеонов не очень-то соблаговолил к русским музыкальным произведениям, то г. Альбрехт и не считал нужным заняться подготовлением «Руслана и Людмилы» с большим рвением, чем по обычному служебному уставу имелось требовать от него, т. е. был бы только соблюдаем такт и не фальшивили бы только певцы и оркестр. Огня же, драматического оживления, содействия удаче самого творения разве требовалось от него?

Одним словом, новая опера никем еще из самих участвовавших (за исключением одного Петрова—Руслана) не была еще вполне понята, и еще менее прочувствована. Публика оттого и скучала, что музыкальная ее часть не так была передана, как композитор хотел, а драматическая часть (т. е. либретто) оказалось сущей ерундой.

Впрочем, хотя на первом представлении публика и не выказывала желаемого и слишком самоуверенно ожидаемого энтузиазма, каков увенчал 1-е представление «Жизни за царя», но фиаско решительно не было, а напротив, нечто теплее чем succès d'estime *, потому что автора дружно вызвали. Но двум Кукольникам с братиею вздумалось тут произвести скандал, а это обратило на себя внимание и возбудило общее негодование. И паки-паки повредила Глинке более всего пресловутая «братия». В 3-м же представлении участвовала А. Я. Петрова, да и вообще все исполнители, не исключая оркестра с капельмейстером, оказались несравненно более твердыми, так что опера прекрасно прошла и увенчалась полнейшим успехом. По общему рвению публики к опере «Руслан и Людмила», она сделалась самою капитальною пьесой того сезона, и менее 3-х раз в неделю ее даже не давали. На глупые выходки Булгарина в «Северной пчеле» никто из публики и внимания не обращал.

Вольно же было Глинке и его сумасшедшей «братии» сердиться на эту газетную чепуху и, забывая про явно выказываемую симпатию самой публики, жаловаться на непризнание, будто, его гениального творчества со стороны соотечественников. Глинка, видимо, был больной человек, он вел жизнь не по силам своей комплекции [...] и расстроив свои нервы, впал в меланхолию; а «братия» и окружающая его толпа безмозглых льстецов, своим потаканием его слабостям, капризам и ненавистливому настроению, доканали его окончательно. Он лишился моральной поддержки в собственной своей груди. И это, единственно только это низвело его в преждевременный гроб. Таково всегда было внутреннее мое убеждение.

Телесно расстроенный, духом ослабевший Глинка чрезмерно доверял наушничествам своих «Бертрамов» и вследствие того невольно доведен был наконец до болезненного стона: «Поймут твоего Мишу, когда его не будет, а «Руслана» через сто лет» [28] [...].

Нет, Глинка! Нет! Твое отечество не неблагодарно! Оно поняло тебя и полюбило, и чем дальше, тем ты все дороже и дороже становишься ему. И не пропадет высеянное тобою семя; Русь поддержит! Пройдет это время переходное, проснется снова и в музыке русский дух, воспрянут адепты Глинки, и восторжествует истинная русская школа искусства звуков!

В. В. СТАСОВ

ВОСПОМИНАНИЕ О ПЕРВОЙ ВСТРЕЧЕ с М. И. ГЛИНКОЙ

Приезд Листа в Петербург, в 1842 году, был для меня с Серовым сущим мировым событием.

В день первого концерта Листа, 8 апреля 1842 г., мы оба с Серовым уже часа за два до начала, назначенного в 2 часа дня, забрались в за-

---

* почетный успех (*франц.*)

лу Дворянского собрания, я — в своем мундире с золотыми петлицами, Серов — в светлокоричневом длиннополом фраке с светлыми металлическими пуговицами, на распашку. С первой же минуты мы были поражены необычайным видом залы. Была поставлена маленькая четырехугольная эстрада на самой середине залы, между царской ложей и большой противоположной ей ложей (называвшейся тогда «дипломатической», так как на парадных балах и концертах там всегда сидел «дипломатический корпус»). На этой эстраде помещалось два рояля, концами врозь, и два стула перед ними: ни оркестра, ни инструментов, ни нот, никаких других музыкальных приготовлений во всей зале не было видно. Скоро зала стала наполняться, и тут я увидал, в первый раз своей жизни — Глинку. Это была маленькая приземистая фигурка, с вихром на голове и гладко подстриженными бакенбардами, в черном фраке, застегнутом доверху, с раздутыми ноздрями и поминутно приподнимаемою вверх головою, со сдвинутыми бровями и остро смотрящими глазами, с лицом и головой, вообще очень похожими на бюст, сделанный Степановым [1]. Мне его указал Серов, который незадолго до того с ним познакомился, и, конечно, поспешил подойти к нему, с улыбками, вопросами и рукопожатиями. Однако Глинка не долго с ним распространялся; его стала кликать одна знакомая дама, сухая и старая, как говорили, отличная тогдашняя пианистка — m-me Палибина. Я протеснился и стал подле: мне до крайности интересно было услыхать и увидать собственными глазами, что это за птица такая — Глинка, которого оперу «Жизнь за царя» я мало любил (из-за плаксивого и ноющего Вани, но именно более всего, кажется, всем тогда нравившегося), а все-таки про автора я поминутно слышал и от Серова и в семействе Александровых, где Глинка тогда часто бывал. Разговор шел громким голосом, ничуть не интимный, и потому мне казалось ничуть не предосудительным услыхать из него коечто. Началось с милых упреков, зачем так давно не видать m-r Glinka, а она ведь живет так близко, так удобно, в самом почти центре города, вот тут рядом на Михайловской площади. Глинка рассыпался в учтивостях по-французски, немного наклоняясь к креслу своей дамы, и тут же оживленно повертывался на все стороны, и, заложив палец за пуговицу фрака, объявлял, что никак не может, некогда, кончает свою оперу. «Ah, ce sera un opéra délicieux» *, объявляла m-me Palibine, пожимаясь на своем кресле, никогда не забуду, как вы у нас пели романс или песню... comment appellez vous cela **, этого... этого... Финна!» — «Баллада», — поправил Глинка. — «Oui, c'est admirable» ***, лепетала m-me Palibine, поглядывая в лорнет по зале. «Et vous êtes déjà bien avancé, m-r Glinka, avec votre opéra?» ****—Я кончаю волшебные танцы в III-м акте.— «Imaginez, madame, ces maudites danses me donnent bien plus de peine que mes plus grands morceaux».— «Ah, je sais, je sais, votre «Gorislawa» charmante, charmante! Je l'ai aussi entendue executée par vous-même, vous vous rappelez...»*****—повторяла мадам Палибина, продолжая водить лорнетом по зале. Потом она стала расспрашивать о разных подробностях оперы, и Глинка отвечал как-то вяло и неохотно, но в это время сделался какой-то шум в зале, все повернулись в одну сторону, и

---

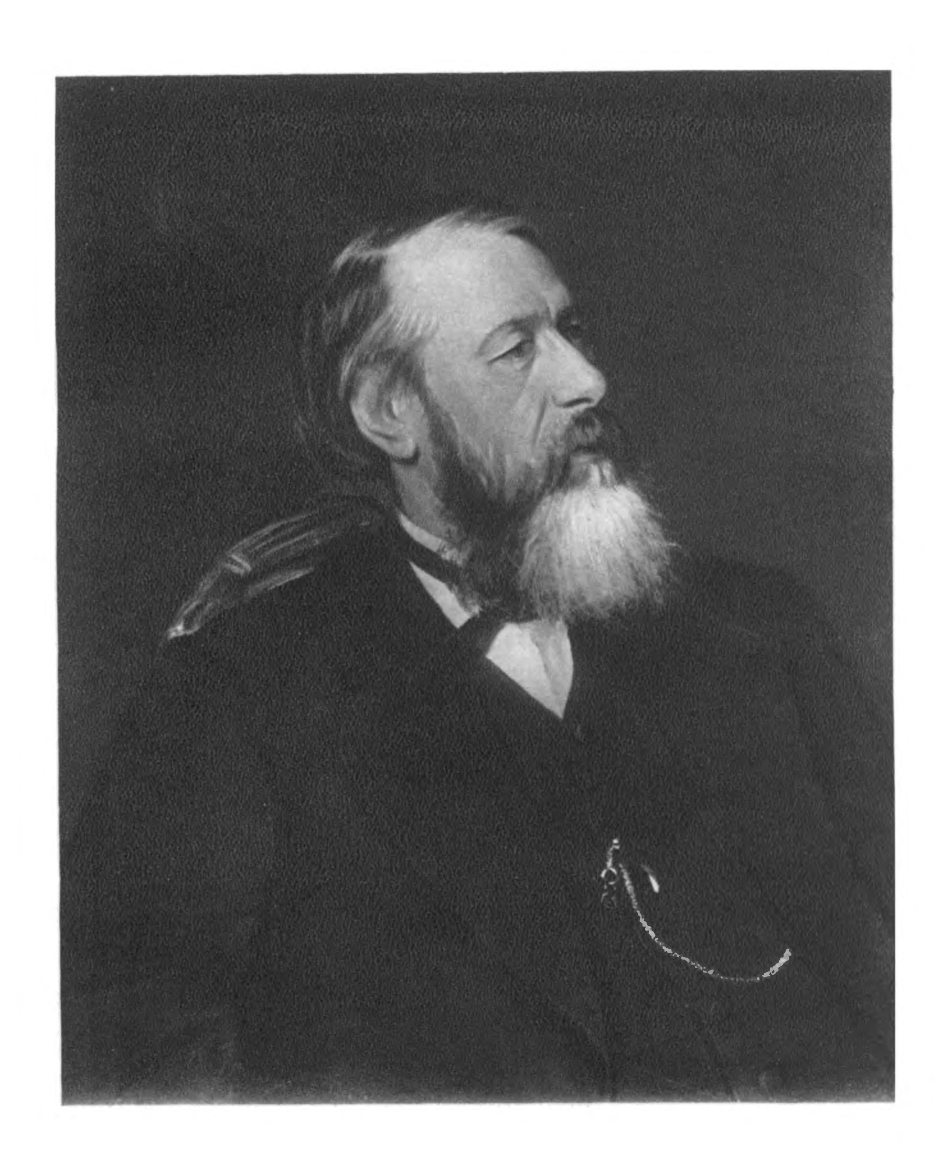
* Ах, это будет прелестная опера *(франц.)*

** как называете вы этого *(франц.)*

*** Да, это восхитительно *(франц.)*

**** И вы уже на исходе с вашей оперой, г-н Глинка? (*Франц.*)

***** «Вообразите, сударыня, эти проклятые танцы даются мне с бóльшим затруднением, чем мои самые большие произведения». — «Ах, я знаю, я знаю, ваша Горислава очаровательна, очаровательна! Я ее слышала исполненную вами, вы призывали...» *(франц.)*



В. В. СТАСОВ
С портрета И. Е. Репина

мы увидали Листа, прохаживающегося по галерее за колоннами, под ручку с толстопузым графом Мих. Юрьев. Виельгорским, который медленно двигался, вращая огромными выпученными глазами, в завитом à la Аполлон Бельведерский кудрявом парике и в громадном белом галстухе. Лист был тоже в белом галстухе, поверх которого красовался у него на шее орден Золотой Шпоры, незадолго перед тем данный ему папой, с какими-то еще орденами, на цепочках, на отвороте фрака. Он был очень худощав, держался сутуловато, и хотя я много читал про его знаменитый «флорентинский профиль», делавший его будто бы похожим на Данте, я ничего не нашел хорошего в его лице. Мне уже сильно не понравилась эта мания орденов, а потом, точно так же мало нравилось его приторное и изысканное обращение со всеми встречавшимися. Но что сильно поражало — это громадная белокурая грива на голове. Таких волос никто не смел тогда носить в России, они были здесь строжайше запрещены. Тотчас пошел глухой говор по зале, замечания и отзывы про Листа. У моих соседей разговор, на минуту прерванный, снова завязался. Мадам Палибина спрашивала Глинку, слышал ли он уже Листа. Тот отвечал, что да, слышал еще вчера вечером, у графа Виельгорского. «Ну и что же, как вы его нашли?» — спрашивала неотвязная знакомая. И тут я пришел в неописанное изумление и негодование: Глинка, без малейшего затруднения, отвечал, что иное Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное пренесносно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и никуда не годного, пустейших украшений! Я был ужасно скандализирован. Как! вот как смеет отзываться о великом гениальном Листе, от которого с ума сходит вся Европа, какой-то наш «посредственный» русский музыкант, еще ничем особенным себя не заявивший! Я был ужасно сердит, мадам Палибина тоже, кажется, не совсем-то расположена была разделять мнение Глинки и смеясь говорила: «Allons donc, allons donc, tout cela ce n'est que rivalité de métier!» *. Глинка, тоже смеясь и пожимая плечами, отвечал: «Как вам угодно!» — но в эту минуту Лист сошел с галереи, протеснился сквозь толпу и быстро подошел к эстраде; но вместо того, чтобы подняться по ступенькам, вскочил сбоку прямо на возвышение, сорвал с рук белые свои лайковые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, раскланялся на все четыре стороны при таком громе рукоплесканий, какого в Петербурге с самого 1703 года [2] еще наверно не бывало, и сел. Мгновенно наступило в зале такое молчание, как будто все разом умерли, и Лист начал виолончельную фразу увертюры «Вильгельма Телля» без единой ноты прелюдирования. Кончил свою увертюру и пока вся зала тряслась от громовых рукоплесканий, он быстро перешел к другому фортепиано, и так менял рояль для каждой новой пьесы, являясь лицом то одной, то другой половине залы. В этом же своем концерте Лист играл еще Andante из «Лючии», переложение «Аделаиды» Бетховена, свою фантазию на моцартова «Дон-Жуана», и в заключение всего — очень плохой и ничтожный по музыке, но увлекательный по ритму и курьезный по гармониям свой «Galop chromatique» **. Мы с Серовым были после концерта как помешанные, едва сказали друг другу по нескольку слов, а поспешили каждый домой, чтоб поскорее написать один другому свои впечатления, свои мечты, свои восторги: наедине с бумагой, чернильницей и пером ведь нам казалось гораздо лучше, превос-

* «Полноте, полноте, это все не что иное, как профессиональное соперничество» (*франц.*)

** «Хроматический галоп» (*франц.*)

ходнее, возможнее, чем прямо в лицо один другому высказать, что нам нужно было и что кипело внутри. Тут мы, между прочим, клялись один другому, что этот день 8-го апреля 1842 года отныне и навеки нам священен и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. [...]

Мы с Серовым присутствовали после того и на всех прочих концертах Листа, приходили в безмерный восторг от всего им исполняемого, и столько же безмерно радовались множеству доходивших до нас рассказов о необыкновенной натуре Листа, о необычайном его владении всеми музыкальными средствами, напр., рассказу о том, как на вечере у гр. Виельгорского [3] он à livre ouvert * играл многие места из новой оперы «Руслан и Людмила», которую видел в первый раз и которую Глинка принес ему показать в полной оркестровой партитуре [4].

В. Р. ЗОТОВ

ПЕРВЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ „РУСЛАНА И ЛЮДМИЛЫ“

О бессмертной опере первого русского композитора в течение полувека со времени ее появления на нашей сцене написано немало, но нельзя сказать, чтобы русское общество вполне уяснило себе ее значение и сделало ей должную и правильную оценку. Могут сказать, что это, собственно, и не дело общества, а музыкальной критики, которая произносит нелицеприятный и вполне компетентный приговор над музыкальным произведением. История искусства представляет немало примеров огромного успеха на сцене таких произведений в известную эпоху и полного забвения их через несколько лет. У нас имя Пушкина пользуется таким обаянием, что даже такие оперы, как, напр., «Пиковая дама», в которой осталось только одно название пушкинской повести, могут всегда рассчитывать на успех. Какую бы слабую вещь ни спел Евгений Онегин, его будут слушать всегда, потому что это поет Онегин. Немудрено поэтому, что, когда в петербургском обществе, где еще была свежа память о недавней мученической кончине поэта, разнесся слух, что знаменитый творец «Жизни за царя» пишет новую оперу на сюжет «Руслана и Людмилы», все с нетерпением ожидали, что выйдет на сцене из соединения двух имен, которыми Россия имела полное право гордиться в начале сороковых годов.

Двадцатилетним юношею был я на первом представлении «Руслана и Людмилы», в пятницу, 27-го ноября 1842 года, был на втором, на третьем и на следующих и мог судить о возрастающем в каждый вечер успехе этого колоссального создания, поражающего прежде всего своею оригинальностью и производящего поэтому смутное впечатление на массу, теряющуюся в гармонических комбинациях композитора. Вернее других передал это впечатление в своих записках сам Глинка, вообще очень мало оставивший воспоминаний о своей опере и ее технической части.

Он говорит, что на первом представлении оперы первый и второй акт прошли довольно благополучно, за исключением хора головы; в третьем акте была очень слаба Петрова 2 (Ратмир); четвертый акт не имел успеха; в конце автора вызывали не дружно и многие шикали. Но он не говорит ничего о настроении публики, а она считала себя в праве быть недовольной. Прежде всего опера была обставлена плохо: из трех русских персонажей один Петров был на своем месте, хотя баритоны и не бывают обыкновенно героями оперы; Степанова с ее резким сопрано

* с листа *(франц.)*

была не на месте в роли Людмилы, так же как и Петрова 2-я, игравшая, за болезнью Петровой 1-й; из трех итальянцев француз Леонов (Шарпантье) был еще сносен, немка Шифердекер (Лилеева) скорее пищала, чем пела, безголосый итальянец Този (Фарлаф) был просто невозможен, смешил публику ломаным русским языком. Потом все ждали услышать комическую фантастическую оперу, взятую хотя из сказочного русского мира, но навеянную романтическими и полуэротическими новеллами Ариоста: пришлось слушать серьезное произведение, полное глубоких музыкальных мыслей, ораторию без малейшего драматического движения, в которой действующие лица выходили на сцену, пели по очереди арии, дуэты, уступая свое место хорам. Лица эти были простыми манекенами; жизнь, страсть, увлечение были только в мелодии, в музыке, но в нее надо было вслушаться, вдуматься. С первых нот начали обвинять композитора в избытке оригинальности, даже в оригинальничаньи. Под влиянием первого впечатления, вернувшись из театра, я написал в своем дневнике следующие строки:

«Странная музыка: все в ней великолепно, грандиозно, увлекательно, но в то же время кажется неполно, неокончено, недосказано. Для сцены нужна музыка в определенных, ясных формах, хотя бы и не оригинальных. Гений не всегда бывает оригинален, оригинальность не всегда гениальна. Музыка не должна быть математикой, положенной на ноты, она должна прежде всего говорить чувству. Оно есть в музыке «Руслана», но нет его в либретто, и потому зритель остается равнодушен к тому, что происходит на сцене». Публика с недоумением увидела в глубине сцены огромную голову, ворочавшую глазами; многие называли это балаганщиной. Голова пела так, что нельзя было разобрать ни одного слова, и пела фальшиво, что неудивительно, так как для нескольких голосов, певших в унисон, трудно было прислушиваться к отдаленному от них оркестру. Но улыбку возбуждало то, что движения головы были плохо применены к ходу действия: она пела с закрытым ртом и открывала его, слушая Руслана. Лезгинка в садах Черномора не произвела эффекта, потому что, не говоря уже о неграциозности танца, его исполняла Андреянова, а публика всегда относилась не благосклонно к привилегированным любимицам директора. Но общее впечатление, произведенное оперою, было все-таки благоприятно Глинке. Важные особы не говорили об ней, как о «Жизни за царя», c'est joli, mais trivial *, что это музыка для мужиков, а повторяли: c'est sérieux, mais ennuyeux **, это музыка для контрапунктистов.

Но Глинка был неправ, приписывая шиканье, раздавшееся в конце оперы, неудовольствию публики: шикали не ему, а врагу его Булгарину, не признававшему дарования композитора, и друзьям вроде Кукольников, Яненки, Строева и др., увлекавших Глинку к кутежам и испортившим его семейную жизнь. Он мог бы жаловаться скорее на равнодушие печати: ни одного серьезного, обстоятельного отзыва о блестящей опере не явилось в периодических изданиях 1843 года [1]. Даже кукольниковская «Иллюстрация» не дала ни рисунков, ни разбора [2]. Уже после смерти композитора явились дельные статьи о нем Серова в журнале «Искусства» 1860 г. и г. Лароша в «Русском вестнике» 1867 г. [3]. Не встречалось даже снимков с прекрасных декораций Роллера, которые Глинка напрасно называет грубыми. Обстановка оперы была роскошная, и интриги против оперы, в которых композитор обвиняет дирекцию театров, не простирались до интриги против обстановки. Правда, Гедеонов, ничего не понимавший в музыке, относился к «Руслану» равнодушно, но далеко не

* это мило, но пошло *(франц.)*

** это серьезно, но скучно *(франц.)*

враждебно, и даже был доволен, что втиснул в оперу свою Андреянову, ухарски размахивавшую ногами в желтых шароварах, исполняя лезгинку, не возбуждавшую восторгов в публике. Сомов, Гедеоновы, Степан Алекс., будущий директор, и Михаил, цензор театральных пьес при III отделении, были очень дружны с Глинкою, и Михаил участвовал нередко в пирушках в честь Глинки. Высшее общество относилось к композитору сдержанно, но покровительственно, следуя настроению двора. Музыкант Феофил Толстой, оракул светских кружков, расхваливал «Руслана» на вечерах и в печати [4]. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский, меценат дилетант, друг Шумана, автор популярных романсов: «Бывало», «Любила я», «Отчего», опустив подбородок в тонкий белый галстук, по моде франтов эпохи Александра I, дружественно похлопывал Глинку по плечу и говорил: «такой талант, mon chèr, развивать надо». Недоставало только советов,— поучиться у наших петухов, да и то потому, что крупных музыкальных петухов в то время и вовсе у нас не было, и сам Виельгорский только задумывал писать оперу на сюжет пушкинских «Цыган» [5], да так и умер в 1856 году, не кончив ее.

Но русской публикой Глинка не мог быть недоволен. Если второе представление «Руслана» прошло с тем же колеблющимся успехом, третье уже принималось с восторгом многочисленными слушателями и автора вызывали после каждого действия. В течение сезона оперу дали 32 раза, и она принесла автору более трех тысяч рублей, считая по десяти процентов с двух третей валового сбора. Неровности в исполнении стерлись, сделаны были нужные урезки в партитуре. Вскоре выздоровела Петрова 1-я, и партия Ратмира выдвинулась вперед. Каватина «Чудный сон живой любви» возбуждала всякий раз энтузиазм в публике. В труппу поступили два новых певца: тенор Михайлов и прекрасный баритон Артемовский: оба они чередовались с Леоновым и Петровым в ролях Финна и Руслана. В начале следующего сезона, в последнее воскресенье святой недели, 18 апреля, «Руслана» слушал знаменитый Лист и хлопал без устали каждому нумеру и каждому певцу [6]. Это было в некотором роде посвящение русского композитора в европейскую известность. Но второй сезон, начавшийся для «Руслана» столь блистательно, был неудачнее первого. Через два дня после того, как венгерский музыкант обнимал в театре Глинку, осыпая его восторженными похвалами, на подмостках Большого театра появился, в первое представление итальянской оперы, Рубини в роли Отелло [7]. «Руслана» и русскую оперу разом отодвинули на второй план. Только в шестидесятых годах «Руслан», почти забытый дирекцией, снова появился на сцене и встречен был публикою, если не с прежним восторгом, то с искренним сочувствием. Его стали давать если не часто, то с приличной обстановкою, с полным уважением к памяти великого композитора [8].

А. А. ХАРИТОНОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

[В 1842 г.] встретился я с известным тогда певцом Андреем Петровичем Лоди, который особенно отличался прекрасным исполнением романсов Глинки и поступил было на сцену в русскую оперу, под именем Несторова *, но скоро ее оставил и сделался учителем пения. [...] Услышав

* Так назвал он себя в честь Нестора Кукольника, которому он был приятель и верный собутыльник. — *Примечание А. А. Харитонова.*

меня, он сразу, по звуку среднего регистра, определил, что я не баритон, а тенор, и советовал мне прямо перейти к низким теноровым партиям, которые я мог исполнять одним грудным голосом, доходившим уже до la. Я так и сделал. Скоро потом, чрез моего товарища по службе, А. П. Опочинина старшего (который до сих пор занимает должность начальника архива в инженерном департаменте[...]), я познакомился с А. С. Даргомыжским. Живя летом 1842 года в семействе отца на даче, маэстро задумал устроить на Черной речке серенаду. На большом казенном катере, который достал, как моряк, всем известный ныне Владимир Петрович Опочинин, поставлено было фортепиано, и мы, плывя по реке в числе 12 человек, одних любителей * исполняли под аккомпанемент знаменитого композитора, разные хоры, morceaux d'ensemble и некоторые отдельные нумера. Я пел, между прочим, каватину из «Аскольдовой могилы» «Близко города Славянска» и произвел в громадной публике фурор. Вечер был необыкновенно тих и тепел, голоса раздавались звучно, публика, провожая нас и постоянно увеличиваясь, неистовствовала в аплодисментах и криках одобрения, меня же заставила пропетый романс повторить. На другой день только и разговору было, что о нашей серенаде и о моем теноровом голосе. С тех пор я сделался известностью... Вскоре потом я вступил в общество артистов, музыкантов и литераторов, собиравшихся у Даргомыжского, Владиславлева, А. Ф. Львова, графа Мих. Юр. Виельгорского и князя В. Ф. Одоевского. Там я познакомился с М. И. Глинкой, Брюлловым, Кукольником, Самойловым, Петровым и Каратыгиным (младшим), Сосницким, Гребенкой, гр. В. А. Соллогубом, Ив. Матв. Толстым и братом его Феофилом (известным в журнальной литературе под псевдонимом Ростислава), Мусоргским [1], Арнольдом, Н. А. Степановым (карикатуристом), а по военно-цензурному комитету, который я оставил еще в 1838 году, и с Н. И. Гречем. [...]

*

...Приезд Рубини имел громадное влияние на мой голос и вообще на мое пение. Слушая его, я выработал себе фальцетный регистр, без которого невозможно петь с надлежащими оттенками и с легкостью в отделке фиоритур. При этом диапазон моего голоса настолько поднялся, что я мог исполнять самые высокие партии, писанные для Рубини и Дюпре. С другой стороны, близкое знакомство с Даргомыжским и Глинкою привело к тому, что я был признан лучшим исполнителем их романсов, особенно бравурных, и некоторые из них пел даже в публичных концертах, под аккомпанемент самих композиторов. Однажды М. И. Глинка выкинул со мной такую штуку. В каком-то утреннем концерте, в зале Браницкой, я должен был петь известный романс его «Не требуй песен от певца», оканчивающийся словами «Грома сильней огласят небеса», из которых первые два я обыкновенно протягивал полным голосом на верхнем *la* октавой выше против того, как написано. Запел я смело и с увлечением, как всегда, но постепенно, подходя к концу романса, почувствовал утомление, потому что должен был постоянно напрягать голос, и стал уже опасаться, возьму ли верхнюю ноту с должною энергиею; однако, хотя с усилием, но окончил романс как следует, к удовольствию автора и публики. Я потом сказал Михаилу Ивановичу о своем затруднении во время пения, а он мне ответил: «Да я вам аккомпанировал тоном выше и был уверен, что вы не спасуете, а для тенора с здоровой

---

* Из них, кроме нас двух, остался в живых еще Влад. Фед. Пургольд (член департамента уделов). — *Примечание А. А. Харитонова.*

грудью чем выше петь, тем лучше и эффектнее». Оказалось, что я должен был взять полным грудным голосом si naturel. Вообще, без похвальбы скажу, что одного моего имени в афишах или программах было достаточно, чтобы привлечь публику в концерт, и потому я был приглашаем на всевозможные музыкальные вечера, дававшиеся с благотворительною целью, и участвовал даже в одном из больших концертов, даваемых ежегодно в зале Дворянского собрания в пользу женских школ патриотического общества. Тогда концерты эти составлялись из одних любителей, наполнялись лучшим обществом и удостоивались посещения царской фамилии. В тот раз, когда я пел в числе солистов, принимали в нем участие, из певиц и певцов: княжна Лобанова, девица Фрейганг (дочь нашего генерального консула в Венеции), фрейлина П. А. Бартенева, Иван Матвеевич Толстой (впоследствии граф и министр почт) и князь Григорий Волконский (сын фельдмаршала, бывший впоследствии посланником, кажется, в Неаполе), а из музыкантов: свиты е. в. генерал-майор А. Ф. Львов (скрипка) и гофмейстер, граф Матвей Юрьевич Виельгорский (виолончель). Перед тем, в этих концертах по части пения отличались графиня Росси (soprano) и И. Н. Андреев (тенор). Хоры составлялись также из любителей, с прибавкою, однако, нескольких голосов из придворных певчих.

Чаще и больше всего я занимался пением с Даргомыжским, будучи коротко знаком в семействе его отца, которое жило тогда на Моховой, в доме Есакова. Я пел не только его романсы, но и некоторые нумера из его двух опер: «Эсмеральда» и «Русалка», гораздо прежде чем они были поставлены на сцену. Первая была раньше написана и представляет собою слабое подражание мейерберовскому «Роберту», а вторая, после успехов Глинки, задумана в русском национальном стиле и выросла, так сказать, на моих глазах и ушах [2]. Я, конечно, был первым исполнителем теноровой каватины в «Русалке» «Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила». Из романсов же его некоторые, как напр., «Оделась туманами», прямо написаны для моего голоса, а дуэт «Рыцари» посвящен даже мне и В. П. Опочинину. [...]

Одним словом, я вошел в моду, как певец-любитель [...]

*

...18 февраля 1847 года [...] я [...] был назначен в чине коллежского советника представителем Тифлисской казенной палаты [...]

...Я объезжал всех знакомых, делая прощальные визиты [...] Перед самым же отъездом я хотел отблагодарить дам, в обществе которых так приятно проводил время, и устроил для них прощальный музыкально-танцевальный вечер [...] Танцевали, конечно, больше, чем музицировали; под самый же конец, после ужина, я спел на прощанье известный романс Глинки, с хором, на слова Кукольника:

Прощайте, добрые друзья,
Нас жизнь раскинет врассыпную,
Все так, но где бы ни был я,
А вспомню вас и затоскую...
и проч.

Находясь в приподнято-грустном настроении, я пел с увлечением, не щадя своего молодого и звучного голоса, а хор любителей припевал:

Ты прав, певец, да не совсем...

Через несколько дней я собрался, наконец, в дорогу и выехал из Петербурга 30-го марта.

К. А. БУЛГАКОВ

ЗАМЕТКИ о М. И. ГЛИНКЕ

В самую минуту, когда он родился, то запел соловей в кустах в саду, возле дома (факт, слышанный по преданию и переданный мне его зятем Измайловым) [1].

*

Вот как рассказывал мне Соболевский, было сделано знакомство Глинки с Мендельсоном. Соболевский с Глинкой часто ходили к m-me Аббондио — есть ризонго. В один из таких разов пришел и Феликс Мендельсон-Бартольди — тут было фортепиано, и Соболевский, не называя ни того, ни другого, заставил их поочередно играть того и другого, и что они сейчас, не видавшись никогда, узнали друг друга.— Продаю за то, что купил [2].

*

Это — несчастная эпоха в жизни Глинки [3]; он пламенно желал заняться певчими и принялся за дело с душевным рвением; сколько раз водил он меня в капель, и как я наслаждался, слушая плоды его занятий— он всегда говорил, что ему большое наслаждение заниматься этим предметом, ибо уповает на то, что окажет услугу отечеству. А впрочем, кому же как не ему было заменить Бортнянского. Но бездарный и завистливый музыкант (хотя и отличный скрипач) А. Ф. Львов, терзаемый своей ничтожностью перед светлым гением Глинки,— не мог переварить своей желчи и начал делать, как начальник, разные пакости Михайле Ивановичу, который был слишком благородных чувств, чтобы все это терпеть — и потому и удалился от своей сердечной службы в капелле, оставя ее на порчу Львову, что впоследствии и оправдалось, ибо впоследствии певчих узнать было нельзя: во 1-х, что уже их заставлял этот гуслист [4] петь,— уже им портило вкус, который старался им вдолбить Глинка: т. е., занимая их хорошею музыкою, что в особенности развивало в дискантах и альтах любовь к правильной гармонии.— Гуслист же заставлял их петь львовщину, бездарно выкраденную гармонию (так, как и гимн б[оже] ц[аря] х[рани], так нагло им украденной из старинной французской песни). Он ухитрился впоследствии даже уничтожить великолепное пение монастырское в Москве, а повелел петь по-львовски. Я сказал выше, несчастной эпохи — действительно несчастной, ибо в это же самое время Глинка должен был разойтись с своей женой, которую он страстно любил и которая променяла его на презрительную личность — камер-юнкера Ратманова, который впоследствии занимался таким ремеслом, о котором и говорить трудно — Алквиад, конечно, напрасно был в тесной дружбе с Сократом, но все-таки не из денег, а для удовольствия. Но довольно. Я Глинки жену никогда не любил и признаюсь [недоумевал], как мог гений обожать эту канатную танцовщицу. Я ее знал еще в юнкерской школе: она жила у своей сестры С. П. Стунеевой, у которой был великолепный голос — контральт, и Глинка любил заставлять ее петь свое «Уймитесь волнения страсти» [5]; жена его урожденная Иванова.

*

У Кукольника постоянно по средам были вечера, иногда бывало до 50 человек — все народ могучий — старик Крылов часто приезжал. Самовар не сходил со стола, шум, рассказы, рисованье, немного музыки — все это продолжалось часов до 2-х; народ расходился и оставалось человек 10 самых коротких [приятелей] ужинать, а именно Брюллов, Яненко, Глинка, Степанов, арх[итектор] Болотов и кое-кто еще. И тут-то шли ве-

селые речи, а главное — музыка и шампанское. Глинка сюртук долой — сядет за фортепиано и поет восторженный как бог; я помню любимые его пьесы были это: «В крови горит огонь желанья» и из «Сомнамбулы» «Voglio il ciel» * (уж я не постигаю почему). Я имел счастье быть в числе братии. — Собирались тоже весьма часто вечером у Мих. Алекс. Гедеонова (старшего сына директора театра). Эти вечера кончались иногда в 6 часов утра, так что мне не раз случалось прямо от Гедеонова, не спавши, отправляться в полк на ученье. В числе братии был покойный граф Аркадий Кутузов, которого мы все очень любили. Брюллов говорил, что без Кутузова нет и веселья. Глинка иногда до того был восторжен, что, певши, сам разревется, да и мы поплакиваем.

Меньшой брат Гедеонова, Степан Алекс. (в душе итальянец) любил подшучивать над восторженной музыкой, и даже переделывал стихи, подсмеиваясь; например, про «Руслана» я помню, вот что он говорил в одном месте:

Руслан упал, упал, упал,
Паденьем огласив Европу,
И в кресла [...]
Булгаков трезвый задремал

Потом он на Глинку переложил тоже следующее, сколько помню и что помню:

Любил он музыку и юбки,
Чужие люди для него
Вакштафа набивали трубки.
И жил в Давыдова он доме,
Не обижая никого
Бутылок хереса окроме.

Глинка очень за это сердился.

*

Я имел счастье быть в числе гостей на вечере, данном Глинкою у себя Листу — общество было немноголюдное, а именно Лист, гр. Мих. Юрьев. Виельгорский, Ник. Никол. Норов и Александр Вас. Эттер; сей последний имел необыкновенное т у ш е и бывало во время оно, очень дружен с Фильдом и многому от него научился. Лист до самого ужина не переставал играть, а именно фуги Баха, Гуммеля септуор и наконец 7-ю симфонию Бетховена, так великолепно им переделанную для фортепиано. Покойный граф Виельгорский пропел нам свою прекрасную песенку «Любила я»; Норов тоже проиграл что-то в 4 руки с кн. Одоевским (да вот, я совсем и забыл, что он был тоже с нами). Это все происходило после ужина, и Эттера заставили сыграть ноктюрн Фильда и я даже не избежал от передразнивания Брейтинга (в «Жидовке» Галеви). При этом надобно заметить, что хозяин на убой поил нас шампанским. Лист встал с бокалом, выпил за здоровье амфитриона, говоря: «Maintenant à vous, mon chèr Glinka, — faites vous entendu» **. И Глинка начал петь (по-моему, как никто не поет). Рубини, который, конечно, первый в мире был певец, никогда меня не приводил в такой восторг, как энергическое пение Глинки. Он, конечно, в этот вечер половину «Руслана» проиграл, а кое-что и пропел. Наконец, около 3-х часов, публика разошлась, а остались Лист, Эттер и я — мы оставили хозяина в 6½ часов утра. С нами был тоже и доктор Гейденрейх—как мы его называли «розовый доктор», ибо он был рыжий и всеми любимый.

---

* «Я стремлюсь в небо» (*итал.*) — ария из оперы Беллини.

** «Теперь мы будем слушать вас, мой милый Глинка» (*франц.*)

•

Хотя мне и больно, и горько, и тяжело, но не могу не сказать, что граф Михайло Юрьевич, бывши добрым, умным и знающим человеком, был завистлив только к одному Глинке; он мне говорил несколько раз, что Глинка часто увлекается порывами своего гения и пишет несообразности. Вся эта проделка происходила на моих глазах. Граф сам писал в это время оперу («Цыгане»), либретто коей делал К. А. Бахтурин, которого запирали в комнату с тем, что ежели он напишет заданные номера, то ему будет дана бутылка мадеры. Не запирать же его нельзя было, ибо он ничего не сделает, а напьется и исчезнет. Я все номера à mesure*, как он сочинял, все слышал от него самого и даже одну арию тенора (Михайлов исполнял ее) с оркестром — и нахожу, что все это бесцветно (а даже порой и выкрадено, тут и с «Нормой» иногда встретишься); что было прекрасно — это вставные его романсы прежних лет, когда он при Александре I был в изгнании и жил в деревне. Меня в особенности фраппировал — это «Не являйся призрак милой». Граф М. Ю. пилил меня особенно своими речитативами, которые никаким криком и энергией не могли произвести эффект, а были lieux communs**. Тогда, как речитативы Глинки—возьмем Витязи! Коварная Наина — это целая гармоническая поэма. Я был свидетелем работы и того и другого — значит контраст сильный. Граф на меня очень один раз рассердился, узнавши, что [я] пародировал его речитативы (умея отлично его передразнивать — что он даже меня и заставлял часто делать). Речитатив этот словами был чисто драматический — «Атар!! ты ее не ищи», а я к этому прибавил «она пьет кислые щи». Зависть давно запала в грудь графа и, видя, что «Руслан» (которого он понимал как никто) сделал только настоящий эффект на весьма малое количество людей, а на публику, т. е. на остальных оранг-утангов, произвел совершенно противное действие, т. е. скуку [6], а поэтому, граф, как умный человек, видя, что даже Глинке нет житья, положил своих «Цыган» под спуд, и мы никогда уже больше об оных, слава богу, и не слыхали. Хотя двор и оранг-утанги настаивали, чтобы они были играны, и, вероятно, был бы успех, ибо граф писал, но каково бы ему было при Глинке и его братии, которые признавали только настоящее, а не блеск мишуры.

В одно из первых представлений «Руслана» было много толков; разумеется, мы все, живущие гармонией и питающиеся оной, были в восторге, находя в каждом представлении новые красоты; каково нам было, под влиянием этого чистого и светлого наслаждения, услышать в антракте Булгарина, говорящего, что «Руслан» есть бездарное создание или что-то тому подобное. Но тут стоял Н. В. Кукольник, возле самого поляка-мерзавца и, обратившись к стоявшим возле него, весьма громко и энергично сказал: «Руслан может быть и плох, а Булгарин подлец». Сей проглотил эту устрицу, не моргнул глазом и удалился [7]. А мы все (кроме оранг-утангов) продолжали и продолжаем восхищаться этим гениальным произведением. Я ни одного представления не пропустил, кроме разве, когда служба—пакостное дежурство или гнусный караул — лишал меня двух этих часов наслаждения. — Впоследствии на представлениях «Руслана» театр бывал пустой, кроме следующих лиц, никогда не изменявших: кн. Одоевский, М. А. Гедеонов, А. Всев. Всеволожский, Ник. Ник. Нопов, Н. В. Кукольник, Пав. Пав. Каменский, не всегда, но часто, Карл Павл. Брюллов, я и француз м-г Sauvestre,

---

* постепенно *(франц.)*
** общие места *(франц.)*

славный музыкант, который по-брюлловски — не всегда, а часто бывал (он был настоящий музыкант и гармонист), жил долго в России и не научился все-таки говорить по-русски. Он обратился один раз ко мне и говорит: «Mon chèr Constantin, j'aime beaucoup et je respecte de même la musique de vorte ami Mr Glinsky. J'aime beaucoup son Géni Saraý (Жизнь за царя), mais comme grande musique je préfère Roustouclan et Lubincka* (Руслан и Людмила)». Да [бывало] еще несколько офицеров театралов — по части балетной, кои после танцев и исчезали сейчас из театра.

*

Ужин этот [8] весьма для меня памятен — во 1-х, потому, что хозяин дома чуть-чуть не рассорился со мною за оный: я имел неосторожность взболтнуть, что у графа Арк. Кутузова будет вечер для Листа — и поэтому г-жа Неклюдова (тетка Кутузова) пристала, чтобы он позвал и ее сына, что было бы весьма некстати, ибо мальчишке ничтожному, как Неклюдов, не могло быть места на этом вечере; кое-как устроилось, что его не позвали; Кутузов был на меня сердит. Во 2-х, все не клеилось, кто-то за ужином начал говорить что-то против венгерцев — Лист схватил бокал и обрызгал из оного Н. В. Кукольника, тоже венгерца, как и он. В 3-х, неуместное замечание графа Мих. Юрьев. Виельгорского насчет оперы Глинки — старая протухлая фраза *c'est un opéra manqué*** и Г. *** никто другой, как Гензельт, даровитый музыкант и поклонник всего высокого, а значит и Глинки [9].

Но в конце ужина все уладилось и пошло весело и хорошо. В этот вечер Глинка пел как бог и граф Мих. Юр. тоже попробовал своим а̀стмом, а не голосом пропеть,— да никто не слушал, бывши под влиянием очаровательного пения Глинки.

Благодарю природу, что она меня кинула в это общество. Вот гости: председатель сам хозяин, председательница Наталья Андреевна, известная своею красотою любовница, во 1-х, Брюллова, после моя и наконец графа Кутузова (в это время, а впоследствии — в Париже — Листа). Гости: К. П. Брюллов, М. И. Глинка, Адольф Гензельт, Н. В. Кукольник, граф М. Ю. Виельгорский, Н. Н. Норов, Мих. и Степ. Александр. Гедеоновы, Люд. Андр. Гейденрейх, А. В. Эттер, И. К. Варлам, Пав. В. Нащокин, ну и виновник торжества Лист и с ним венгерец граф Тéлски — вот кажется и все гости, я не ошибаюсь. Как холодно и неловко началось, так шумно, весело и горячо развязалось. Много пели, говорили, а более всего музыканили и разошлись утром. И еще забыл— был Яков Федосеевич Яненко.

*

«Люблю тебя милая роза» было сочинено у меня следующим образом: (ежели эти заметки как-нибудь попадутся кому-нибудь в руки—в чем я сомневаюсь—то да не будут меня упрекать за то, что я часто говорю о себе — как бы желаю быть в сродстве с Глинкою; нет, никто не может меня осуждать, ибо я их пишу для моего брата, которого все, что до меня касается, интересует — и вместе с тем я горжусь перед ним дружбою, которая существовала между мною и Глинкою — что и доказывают его письма ко мне, которые тоже перейдут к брату. Но до-

---

* Мой дорогой Константин, я сам очень люблю и чту музыку вашего друга г-на Глинского (!). Я очень люблю «Жени Сарай» (!), но как великую музыку я предпочитаю «Рустуклан и Любинка» (!) (*франц.*).

** это неудавшаяся опера (*франц.*)

*** здесь в рукописи пометка о вставке (?), но таковой нет.

вольно! обратимся к романсу).— Я был сильно влюблен в С. А. Алединскую, молодую девушку, только что вышедшую из Смольного монастыря и великолепную музыкантшу-гармонистку: она только и бредила Глинкой; я ее впоследствии, когда уже она вышла замуж за Зыбина, называл «Глинка в юбке», точно так, как и m-me Viardot, которая мне на это говорила: «Я чрезвычайно польщена тем, что вы называете меня Глинкой в юбке».

Был я на вечере у Палибиных и не отходил от С. А., у которой на груди был приколот розан. Мы в этот вечер много с ней пели, и я был весьма одушевлен, как вдруг матушка ее говорит, что пора ехать домой, и действительно пора, ибо было около двух часов; увлекли барышню, которая успела только отколоть розу и тихонько мне ее отдать. Все для меня стало и дико и скучно—розу надобно было скрывать, а потому я не мог более оставаться (в этом доме засиживались до утра), спать не хочется, что делать? выхожу садиться в сани — вижу Большой театр освещен — маскарад — я туда, прицепив розу в петлицу мундира, за что в тогдашнее время можно было сильно рассчитаться. Все уже шло к концу, в зале очень мало народу, ибо время ужина, все в фойе, один Глинка расхаживает — я ему очень обрадовался, и он меня уговорил пойти с ним ужинать. Я согласился (хотя после роскошного ужина у Палибиных запах и маскарадного ужина противен). Глинка начал уписывать котлету с горьким маслом, а я попивать шампанское, да понюхивать со вздохом мою розу, которая очень интересовала его. Он мне говорит: — Ну, Костя, распахнись, расскажи историю розы. А мне, кажется, только этого и хотелось — Глинка любил влюбленных, ибо сам всегда был влюблен. Ему все это так понравилось, что он, видевши мое настроение музыкальное, сам предложил мне поехать помузыканить на моих маленьких венских фортепианах (знаменитых тем, что Лист на них любил играть и Рубини пел у меня под мой аккомпанемент на оных). Мы разбудили Мих. Ал. Гедеонова, который сейчас же написал стихи этого романса [10], и тогда мы дома у меня засели: он за фортепиано, а я — возле, и на оных поставили две рюмки и бутылку рейнвейну — дело и пошло гореть—он на следующий день уже написал на ноты; мне жалко, что в печатном издании нет окончания, которое он сделал в эту памятную для меня ночь или, лучше и вернее сказать, утро.

*

Яков [11] был весьма оригинальное существо, он любил друзей глинкиных, как сам Глинка; и такого пламенного участия, как он принимал во всем том, что творил Глинка, я не видывал. Однажды, прихожу утром к Глинке; Яков встречает меня с радостным лицом и говорит: «поздравьте нас, Конст. Алекс. Мы уже совсем кончили каватину и приступили к писанию хора».

*

Мазурка [...], написанная рукою самого Глинки, со следующей надписью «Мазурка эта (genre Chopin *) сочинена мною в исходе мая 1852 года в почтовой карете во время путешествия из С.-Пбурга в Варшаву. Я ее вновь переделал теперь для К. А. Булгакова. *М. И. Глинка.* 7 июня 1855 г. С-Пбург»,— находится у меня в моем сборнике, как и множество сочинений Глинки с его комментариями — карандашом, из коих иные весьма смешны — я храню это как мощи [12]. Покойник Мимоза

* В манере (стиле) Шопена (*франц.*)

меня очень баловал, часто посылал мне свои ноты, отдавал мне полный отчет своих занятий музыкальных; я же исполнял его комиссии в Москве, а главное посылал ему сайки московские, которые он очень любил. Последнее время его жизни в особенности его письма дышат горячей дружбой. За два дня до смерти он заставил Кашперова читать мое письмо.

*

[Цыганская песня «Коса»] — сочинение мое, плоды моего юношества еще в лицее, которое впоследствии так исказили москов[ские] цыгане [13].

К. А. БУЛГАКОВ

ПРИМЕЧАНИЯ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ

Глинка вообще любил уменьшительные, особенно в собственных именах. Одно время он усердно ухаживал за очень хорошенькой воспитанницей театральной школы, но плохой певицей, Каролиной К. [1], которую называли «Линочкой». Я как-то сказал ему, что странно такому отличному музыканту плениться такой плохой музыкантшей, которая должна бы этим недостатком разочаровать его. Глинка отвечал, что она ему все-таки очень нравится и прибавил: «заметь, что мы созданы друг для друга; она Линочка, а я — Глиночка». Так его прозывали часто в нашем приятельском кругу [2].

*

Выражение «ненавистная» [3] не должно тут приниматься безусловно и в самом обширном значении этого слова. Глинка, конечно, не был партизаном итальянской музыки; но я сам слыхал его восторженные похвалы представлениям итальянских опер, когда они игрались в Петербурге такою труппою, какая была там во время Рубини. Я сам видел слезы на его глазах во время финала I акта «Сомнамбулы» и т. д. Впрочем, все это относится к гораздо более ранней эпохе.

*

Каватина Гориславы с удивительным аккомпанементом, в котором большую роль играет фагот, находится в 3-м акте «Руслана» и есть одно из самых свежих и увлекательных вдохновений Глинки. Она отличается характером необыкновенной страстности. Между тем, при постановке «Руслана» партия Гориславы была отдана молоденькой и прехорошенькой пансионерке школы Э. И. Шифердекер, носившей на афишах имя Лилеевой, которая очень мило исполняла роли игровые и веселые в роде Ритты — в «Цампе», Адины в «Любовном напитке» и т. п., соответствовавшие и ее наружности, и ее голоску, чистенькому, гибкому, но вовсе непригодному для выражения страсти. Глинка был в отчаяньи особенно от холодности, с которой Лилеева произносила восклицание: «О!» перед словами: «мой Ратмир». Он требовал для него хоть жизни, если не огня, а Лилеева никак не могла перенять его урока. На одной из последних репетиций Глинка, как сам мне тогда рассказывал, подкрался сзади к Лилеевой и, дождавшись несчастного такта, неожиданно ущипнул ее за руку, так что она вскрикнула, и неудававшееся ей и

пропадавшее: «О!» раздалось, полное неподдельной жизни. Глинка сказал певице: «вот видите, что можно дать этому восклицанию выражение; старайтесь произносить его и впредь хоть так, как сейчас».

*

Помню, как эту превосходную пьесу [4] разыграл в первый раз в Павловском вокзале известный оркестр Германа. Это было в 1839 году, сколько могу припомнить.

*

Под прозвищем «Фирса» издавна известен в обществе остроумный и даровитый князь Сергей Григорьевич Голицын, дилетант и стихотворец. Глинка написал музыку на переведенные им из Мицкевича стихи: «Когда, в час веселый, откроешь ты губки» — и на другие слова его сочинения [5].

Примечание редакции: недавно пришло печальное известие о кончине этого достолюбезного человека. Он умер в Польше, в имении своем, 19 ноября 1868, на 63 году от роду.

В. В. СТАСОВ

ИЗ ПИСЕМ к Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

...В 1849 году, раннею весною, я довольно близко познакомился с Глинкою (приехавшим из-за границы в Петербург в ноябре 1848 г.), о чем он рассказывает в своих «Записках» [1], и тогда же, с его согласия, представил ему С. Н. Дютур (в которую, между нами буди сказано, я был тогда страстно влюблен); мы ездили вдвоем к Глинке очень часто, и по моей просьбе Глинка проходил с нею все новейшие тогда романсы — всего более «Маргариту» и «Ты скоро меня позабудешь». Он восхищался ее необычайной музыкальной интеллигенцией, драматизмом и страстностью выражения, страстностью и грацией. Я присутствовал всегда при этих «уроках». Беседы у нас бывали, можно сказать, бесконечные. Я их когда-нибудь расскажу в своих «Записках» (давно уже начатых, но так же давно и лежащих втуне) [2]. Когда Глинка играл нам тогда свою «Камаринскую» с миллионом все новых и новых вариаций, так как «Камаринская» вовсе еще не получила окончательного вида [3], я всегда играл ему, вверху фортепьяно, тему и часто просил его повторить вот такую или такую вариацию, игранную им нам в прошлый или предпрошлый раз. Но часто они были уже у него забыты, и вместо них он фантазировал все новые и новые—без конца; наше восхищенье было в таких случаях беспредельно!

П. С. НИКОЛАЕВ

ЗНАКОМСТВО с М. И. ГЛИНКОЙ

Летом 1849 года император Николай Павлович жил в Варшаве.

Небольшого помещения Лазенковского дворца хватало только для самых приближенных лиц, поэтому для остальной свиты заняли прекрас-

ный дом с садом на Маршалковской улице. Комендантом главной квартиры императора был в то время Алексей Николаевич Астафьев, человек в высшей степени симпатичный: прямая, правдивая душа и прекрасная открытая наружность привлекали к нему с первого раза всякого, а широкое, чисто русское гостеприимство наполняло с утра до вечера его квартиру разным народом. Алексей Николаевич, как большинство людей николаевской эпохи, любил изящное, и у него постоянно можно было встретить музыкантов, художников, актеров, а нередко и балерин варшавской сцены.

В свободные вечера к нему собирались и остальные лица царской свиты, и эти вечера были очень приятны. Царскую свиту составляли все молодые люди с блестящим образованием, с блестящею будущностью, острые и беззаботные; большинство их уже давно лежит в могиле, а кто остался жив еще — доживает старческие дни в теплом углу. Астафьев был другом детства моей матери и потому обращался со мной, как с сыном, его дверь была всегда для меня открыта, и я проводил у него почти все свободное время.

Раз как-то, вечером, я зашел к Алексею Николаевичу: за круглым столом перед диваном сидели пять или шесть флигель-адъютантов и толковали о только что полученных известиях с театра военных действий; у открытого окна ежилась какая-то маленькая итальянская фигурка не то с болезненным, не то с капризным лицом. После обычных приветствий и стакана чая Алексей Николаевич сказал мне:

— Спой что-нибудь, сделай одолжение, надоели они мне ужасно (он указал рукою на своих гостей), толкуют целый день о Бёме да о Гёргее, просто даже тошнит, а кстати вот тебе и аккомпаниатор.

Астафьев кивнул головой на маленького человечка в штатском платье; тот как-то кисло поклонился и уселся за фортепиано.

В то время у меня был молодой, грудной тенор; с 14-летнего возраста я начал учиться петь у довольно известного тогда учителя Андрея Петровича Лоди, так что пел довольно порядочно, и редкий вечер обходился у меня без того, чтоб где-нибудь не просили петь.

— Ну-с, что же мы будем петь? — спросил меня аккомпаниатор.

— Я очень люблю музыку Глинки,— отвечал я: — только аккомпанемент труден, а нот я не захватил с собою.

Маленький человечек, очевидно, едва удержался от смеха, но, впрочем, довольно серьезно сказал:

— Я тоже очень люблю музыку Глинки, что же касается до аккомпанемента, то как-нибудь справимся. Но, что же, однако, вы хотите петь?

Я назвал «Жаворонка».

После первых же тактов аккомпанемент положительно поразил меня; так еще мне никто в жизни не аккомпанировал.

— Очень недурно,— сказал маленький человечек, когда я окончил: — а спойте еще что-нибудь Глинки.

Я запел «Не называй ее небесной». Воодушевленный аккомпанементом, я пел бойко и с выражением и в последней фразе романса сделал весьма эффектное изменение, которому научил меня Лоди.

— Очень, очень хорошо,— сказал аккомпаниатор, вставая и протягивая мне обе руки.— Теперь я вам скажу две вещи: во-первых, несомненно, что вы ученик Лоди; а во-вторых, позвольте мне рекомендоваться: я — Михаил Иванович Глинка, автор «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы».

Я стоял совсем ошалелый; дружный хохот раздался за мной.

Оказалось, что веселое общество еще издали видело, как я шел по улице, и подготовило мне эту мистификацию.

— Ну-с, давайте еще петь, — сказал Глинка.

— Нет, Михаил Иванович, теперь уже я петь не стану.

— Вздор вы говорите, мой милый; вот что, послушайте моего совета: избегайте петь в обществе плохих дилетантов, там вас или избалуют излишнею похвалою, что всегда вредно, или наделают замечаний, от которых вас будет коробить; в обществе же настоящих музыкантов пойте смело, потому что от них, кроме полезных наставлений, вы ничего другого не услышите. Ну, не капризничайте же, мой друг, и начинайте опять «Жаворонка».

Я запел, Глинка стал мне вторить; дуэт вышел великолепный. Когда мы окончили последнюю фразу, Михаил Иванович, не изменяя своего положения и в тоне романса, сказал:— «еще раз». Я запел опять, он опять начал вторить; но на этот раз совершенно иначе, и так оригинально, так обаятельно, что я едва мог держать такт; меня все тянуло слушать. Дуэт шел все тише и тише, последняя фраза оканчивалась почти шопотом; при заключительных словах: «и вздохнет украдкой», от нервного ли состояния, или просто случайно, я невольно вздохнул; в ту же самую минуту Глинка, который по своему обыкновению вторил, отставая на полтакта, повторил этот вздох, но так хорошо, так мелодично, точно какое-нибудь чуткое, тонкое эхо.

Я оглянулся. Все общество, оставив места свои, стояло позади нас и слушало в глубоком молчании. Начались похвалы и рукоплескания.

— Шампанского! — крикнул Астафьев.

— А теперь, Алеша,— сказал, обращаясь к нему Глинка:— вы себе толкуйте, о чем хотите, а я займусь разбойничьею песнею, которую ты мне дал. И доставши из бокового кармана какой-то смятый лоскуток бумаги, он тщательно расправил его, положил на пюпитр и, выпив два стакана вина, запел очень высоко: «Ой, спасибо тебе синему кувшину».

Общество опять поместилось за круглый стол, опять пошли разговоры о Венгрии; между тем, вино разносилось довольно часто и делало свое дело: посыпались шутки, даже кто-то запел французскую гривуазную песенку; а захмелевший Глинка, все возвышая и возвышая голос, оглашал комнату своею разбойничьею песнею.

— Да брось ты свой поганый синий кувшин, Михаил Иванович,— сказал Астафьев: — надоел даже.

— Постой, постой, сейчас, послушай, как это эффектно! — и он, задыхаясь, затянул опять чуть не дискантом: «Ой, спасибо тебе синему кувшину».

Астафьев даже плюнул.

Мы пошли ужинать. Ужин был очень оживленный, много смеялись, шумели, а Глинка все возился в соседней комнате с своим синим кувшином. Расстались в два часа. На улице он мне сказал:

— Заходите ко мне, когда-нибудь, я живу в улице Нецалой, а самое лучшее завтра, в 11-ть часов, там спросите кого-нибудь, и вам всякий укажет.

Мы разошлись.

*

В то время в Варшаве проживала одна очень оригинальная личность, некто художник П. [1]. При бесспорном даровании к живописи, он был очень умный, острый и приятный человек, имел во всевозможных слоях общества сношения, был знаком со многими литераторами, был очень милый и добрый малый, но, вместе с тем, самая забубенная, бес-

шабашная голова в мире; его можно было назвать и душою, и enfant terrible * холостых сходок, с ним редко дело обходилось без скандала. По окончании курса в Академии художеств, его отправили за границу, на казенный ли счет, или на счет его родных, этого я наверно не знаю, но только дело в том, что он, доехав до Варшавы, сошелся с веселою свитою князя Паскевича, прокутил все свои деньги и дальше уже не поехал. Не имея определенной квартиры, его скудный гардероб, папки и краски были разбросаны по всем знакомым. Где его заставала ночь, там он и ночевал, как дома. Очевидно, после описанного вечера у Астафьева, П. ночевал у Глинки, потому что, когда я, воспользовавшись приглашением, пришел на другой день, в 11-ть часов, то застал такого рода картину: Михаил Иванович, в сереньком халатике, бледный и даже желтый, лежал на диване и охал, возле него на стуле сидел П. в костюме, в котором бывает только что вставший с постели человек, т. е. попросту, говоря, в одной рубахе и туфлях.

— Здравствуйте, Михаил Иванович,— сказал я, входя:— что это вы нездоровы?

— Какое нездоров? — слабо проговорил Глинка.— Я умираю, у меня болит и здесь, и вот здесь, дышать не могу. Он указал на бок и на грудь и тяжело вздохнул.

П. грустно покачал головою и тоже вздохнул.

— Вы бы послали за доктором,— сказал я.

— Нет, мой друг, тут ничего не сделаешь, смерть пришла.

— Послушай, Михаил Иванович,— заговорил П.: — это чорт знает что, приехал ты из Испании, да и думаешь здесь жить по-испански, здесь, брат, климат совсем другой. Знаешь что, хвати водки с перцем, ей-богу!

— Ах, отвяжись! — брезгливо сказал Глинка:— и без того тошнит.

— Ну, так нам прикажи подать, вот и я совсем болен, такие страшные колики, ох, умираю! — и П., схватившись обеими руками за живот, начал комически корчиться и стонать. Слабая улыбка показалась на лице Глинки; он лениво протянул свою белую, пухлую руку, с большим сердоликовым перстнем, и дернул за шнурок сонетки. В комнату вошел Педро, вывезенный им откуда-то из Севильи или Вальядолида, исполнявший при нем обязанности: няньки, друга и дворецкого. Глинка сказал ему что-то по-испански.

Через несколько минут принесли закуску и бутылку белого вина. П., как голодный волк, бросился к столу, выпил три рюмки водки сразу и жадно принялся есть.

— Это ужасно, это невыносимо! — жалобно стонал Глинка.

— Это у вас часто бывает? — спросил я.

— Ах, боже мой, всегда! Вы понимаете всегда, всегда! И здесь колет, и там душит! — он опять указал и на грудь и на бок.

— Я тебе говорю, Глинка, выпей водки,— отозвался с полным, набитым ртом П.

— Ах, отвяжись!

— Ну, знаешь что, водки не надо, ну ее к чорту! А хвати беленького. Посмотри, это ведь Педро-Хименез, испанское! Это тебе напомнит: Гренаду, Севилью, или какую-нибудь там донну Кармен, или донну Инез; а ножки-то, ножки там какие! А Альгамбра, а Гвадалквивир — выпей право.

---

* забияка *(франц.)*

И он, обернувшись, запел:

Ночной зефир струит эфир;
Шумит, бежит Гвадалквивир.

— А качуча-то, а качуча! — и, встав со стула, напевая и прищелкивая пальцами на манер кастаньет, он в своем легком костюме начал кружиться по комнате.

Глинка мгновенно развеселился, легко встал с своего дивана, подошел к столу и выпил полстакана белого вина. Быстро оживляясь, он заговорил об испанской музыке, о танцах и перешел к варшавскому балету.

Когда через несколько минут я взглянул на стол, бутылка была окончательно пуста, подали другую. Глинка совсем выздоровел и сделался весел.

— Теперь за урок — сказал он, обратившись ко мне.

Мы занимались более часу.

—Вот что я вам скажу,—сказал Глинка, вставая из-за фортепиано:— приходите ко мне ежедневно, в 11 часов, и мы будем заниматься до 12, больше не могу. У меня, знаете, разные дела, хлопоты, да вот и теперь писать надо. Он взял с этажерки маленькую тетрадь в красном сафьяновом переплете с мелко разлинованною нотною бумагою и присел к столу.

Я раскланялся и вышел в переднюю. П. провожал меня.

— Скажите,— спросил я:— сколько он берет за уроки?

— Ничего. И ради бога, не заикайтесь об этом предмете. Вы не можете себе представить, сколько очень высокопоставленных лиц бесплодно добиваются того, что вам так легко досталось; но боже вас сохрани манкировать, Глинка обидится и может поссориться с вами.

С тех пор я ежедневно, в 11 часов, приходил к Михаилу Ивановичу, и он занимался со мною час, а иногда и больше. Потом мы вместе отправлялись куда-нибудь завтракать. Раза два или три он просил меня собрать наших казачьих песенников, чтобы записать народные мелодии, но не нашел в них ничего оригинального. По вечерам мы часто встречались у общих знакомых, чаще всего у Астафьева. Глинка очень полюбил меня, и, несмотря на разницу в наших летах, часто рассказывал о своих предположениях, о семейных делах, а иногда даже по секрету сообщал о своих эротических похождениях, о которых, впрочем, я и без него знал от П.

Глинка пел обаятельно, и едва ли кто-нибудь еще будет так петь; с этим согласится всякий, кто слышал его хотя один раз, но верхом совершенства исполнения у него были, по моему мнению, романсы: «Когда в час веселый», «Пью за здравие Мери», «Ночной смотр» и болеро «О, дева чудная моя!» Этого последнего романса я не слыхал, чтобы кто-нибудь, кроме Глинки, пел; его как-то все обходили, оно, впрочем, и понятно. Со мною он пел почти все свои дуэты, но особенно любил «Жаворонка»; я потом видел печатный дуэт этот, но Михаил Иванович вторил мне не так, как напечатано; другой дуэт, который он любил петь со мною, был: «Слышу ли голос твой звонкий и ласковый»; но, кажется, дуэт этот остался ненапечатанным [2].

*

Лето приходило к концу. Поговаривали о скором отъезде императорской квартиры из Варшавы. Глинка задумал сделать вечер; вечер этот он мотивировал странно: не то он праздновал день рождения Глюка, не то день своего приезда в Гренаду, словом что-то в этом роде.

Улица Нецалая, как известно, не отличается своею шириною, так что в ней лица, живущие визави, могут очень удобно переговариваться вполголоса, особенно вечером. Как раз из окна в окно против Глинки жила одна балерина, перл тогдашней варшавской сцены; это была женщина всеми уважаемая, не первой молодости, жившая до крайности тихо с своим многочисленным семейством. Всякий вечер, когда Глинка играл или пел, ее окна буквально унизывались женскими головами, а по окончании музыки оттуда раздавались громкие браво и рукоплескания, в ответ на которые Михаил Иванович подходил к своему окну и вежливо раскланивался. Рукоплескания удвоивались.

Упомянутый вечер начался очень церемонно: по случаю какого-то раута, или торжественного обеда, большинство военных явилось в мундирах, а штатские в белых галстухах. Все это было до крайности этикетно и скучно; разговор шел как-то лениво и все более о предметах, давно уже исчерпанных, как, например, о подробностях приезда австрийского императора в Варшаву или о подробностях сдачи Гёргея Ридигеру. Глинка ходил взад и вперед по комнате и хандрил, вино тоже пилось вяло, несмотря на невозможные тосты, которые поминутно провозглашал П., усердно угощая всех, а в особенности самого себя.

Часу в двенадцатом царская свита и почти все военные разъехались, так как назавтра был назначен смотр; осталось не более пятнадцати человек.

— Давайте, господа, сварим жженку, теперь, а к ужину она у нас остынет,— сказал вдруг Глинка.

Предложение было единогласно принято.

Педро и П. втащили громадный котел, влили в него всякие снадобья и зажгли; свечи потушили. Комната приняла странный, фантастический вид: пламя жженки, переливаясь то голубым, то желтым, то розовым светом, причудливо окрашивало лица гостей и бросало их волнистые силуэты на стену. Педро стоял у котла, весь ярко освещенный, и мешал длинным железным прутом; его испанское худощавое лицо казалось более бледным и зловещим, чем когда-нибудь.

Все стихли, точно при совершении какого-то таинственного обряда, и расселись в глубине комнаты. Поддавшись невольно впечатлению этой обстановки, я запел речитатив статуи командора из «Дон-Жуана», но едва успел произнести второе слово, как уже услышал прелестный аккомпанемент Глинки. Речитатив кончился, а он продолжал фантазировать на эту тему: широкими волнами полились мрачная, печальная мелодия, охватившая своим грандиозным обаянием всех слушателей; в этой мелодии как будто слышались то голоса из-за могилы, то робкая беспомощная жалоба, то стоны и рыдания наболевшей, исстрадавшейся души, и все они, переплетаясь между собою, уносили воображение в какую-то далекую, мистическую область; фантасмагорией проходили перед глазами образы Макбетовских призраков, Валпургиева ночь, похороны Лючии ди Ламермур, волчья долина, умирающая Дездемона и тоскливо бьющаяся перед костром Ифигения. Мы жадно слушали, слезы подступали к горлу, даже жутко становилось.

— Фу, какая духота! Можно снять сюртук? — раздался из угла чей-то голос.

— Хоть донага раздевайся,— проговорил Глинка, продолжая играть.

— Вот это умно сказано,— воскликнул П., имевший странную привычку при охмелении раздеваться, и, мгновенно сбросив с себя все, козлиными прыжками приблизился к котлу.

— Да это уже выходит праздник островитян,— расхохотавшись, ска-

зал Глинка и, сразу оборвав грустную мелодию, заиграл что-то такое бешеное и с таким учащенным тактом, что нас стало подергивать; казалось, вот, вот сейчас мы все пустимся плясать: такт все более и более ускорялся, мелодия потеряла свое название, это уже была какая-то дикая, разнузданная вакханалия, пламенная и опьяняющая; точно будто вырвавшись из мрака смерти, душа сладострастно погружалась в самую глубину горнила жизни. Пальцы Глинки бегали по клавишам с быстротою электричества; сухопарый П., размахивая длинными руками, как крыльями, и присвистывая как-то по-птичьи, волчком кружился у котла.

— Нет, не могу больше! — наконец, прохрипел он, падая навзничь на пол.

— Я тоже не могу больше, пойдемте ужинать,— сказал Михаил Иванович и встал из-за рояля.

В воцарившейся на мгновение тишине мы услышали звук торопливо запиравшихся окон балерины и женские голоса, которые отчаянно пищали:

— Боже, стыд який! Езус, Мария! Отто выборня, фуй, фуй!

Тут только оказалось, что во время дикой пляски позабыли опустить шторы.

Прямо с вечера я поехал на смотр, а по окончании его снова вернулся в Нецалую улицу.

Глинка, как всегда, лежал в сереньком халатике на диване и охал, но, кроме того, на этот раз видно было, что он на что-то злится. П., обыкновенно развлекавший его по утрам, отсутствовал; он еще с вечера куда-то бесследно пропал.

— Что это вы, Михаил Иванович, опять нездоровы? — спросил я.

— Да, нездоров,— нервно отвечал он: — да к болезни-то я привык, а вот я вам скажу — край здесь такой, что жить невозможно; что это за климат: вчера было до духоты жарко, а сегодня хоть шубу надевай.

Я взглянул в открытое окно: в него врывались палящие лучи солнца и струи горячего воздуха; на дворе было невыносимо жарко.

— И потом еще то неприятно,— продолжал он: — что из-за всякого вздора приходится иметь объяснения с полицией, а полиция эта грубая, такая [3]; я не могу так, я опять уеду в Испанию.

Последовала целая серия смотров, так что только чрез десять дней я мог наведаться к Михаилу Ивановичу. Его не было дома; еще раз пять заходил к нему, и мне всякий раз отвечали то же самое, наконец, я совсем перестал приходить; у знакомых я его тоже не встречал — Астафьев уехал. Поговаривали сперва, что у Глинки завелся какой-то романический амур; затем пронесся слух, что он совсем уехал, и мало-помалу о Михаиле Ивановиче позабыли в Варшаве.

*

Наступила осень, дни хотя были и теплые, но зори и ночи стали очень холодны, сухой лист шуршал под ногами, в парках деревья с каждым днем все более и более обнажались. С отъездом императора прекратились всякие празднества, гости разъехались, пошла обычная будничная жизнь. В Варшаве становилось скучно, мы тоже со дня на день ожидали объявления похода в Петербург. Пользуясь остатками хорошей погоды, вся наша полковая молодежь каждое утро каталась верхом по окрестностям.

За Повонзковскою рогаткою стоял тогда ресторан, славившийся старыми венгерскими винами; хозяин ресторана [4] был человек очень почтенный, а семья его совсем патриархальная; хорошенькие дочки получили прекрасное образование и держали себя так скромно, что поездки туда

имели более вид визита к хорошим знакомым, чем посещения загородного ресторана; от этого, впрочем, наша молодежь туда редко ездила. На дворе ресторана стояла собачья конура, а к ней на цепи был прикован великолепный водолаз, добрейшее создание в мире, которого и приковали-то для того, чтобы кто-нибудь не украл. Всякий раз, как мне случалось бывать там, я ходил во двор и играл с этим добрым псом.

Однажды, вдвоем с товарищем мы поехали за Повонзковскую рогатку, остановились в ресторане и спросили себе бутылку венгерского; пока бегали на погреб и ставили стаканы, я отправился к своему другу водолазу и, дойдя до конуры, остановился, пораженный неожиданною картиною: на земле был разостлан громадный холст, на нем сидели хорошенькие дочки ресторатора, а между ними, в красной шелковой сетке на голове (вероятно, испанская), Михаил Иванович Глинка. Все они очень усердно чистили бобы [5].

— Михаил Иванович,— воскликнул я, бросаясь к нему; — так вы еще не уехали?

— Нет еще,— отвечал он, немного, однако, сконфузившись.— А вы что тут делаете?

— Я приехал пить венгерское.

— Одни?

— Нет, с товарищем.

— Так и я выпью с вами стакан, пойдемте.

Он встал, отряхнул с себя сор от шелухи бобов, взял меня под руку и мы пошли к ресторану.

— А что,— спросил дорогой Глинка, прижимая локтем мою руку: — хороша, не правда ли?

Он слегка кивнул головой назад.

— Да, хороша,— отвечал я.

— Да, хороша,— передразнил меня Глинка.— Вы так холодно это говорите, точно про похлебку с бобами. Не хороша, а прелестна, очаровательна! Эта бы и в Гренаде обратила на себя внимание.

— Простите, Михаил Иванович, это я так с холоду.

— То-то, с холоду.

Мы вошли в ресторан, выпили по рюмке вина, после чего Глинка подошел прямо к роялю и начал перебирать клавиши.

— А ведь я не пел еще вам одного романса, недавно написанного мною.

И вслед затем запел: «Ночной смотр».

— Хорошо? — спросил он.

— Это прелесть, Михаил Иванович.

— Да, кажется, порядочно; мне нравится вот это место: «и армия честь отдает».

— Постойте, я вам пропою еще,— и он пропел: «Кубок янтарный».

Я налил еще рюмку вина, мы чокнулись; очевидно, Глинка был в музыкальном настроении.

— Споем теперь наш дуэт: «Слышу ли голос твой»,— сказал он.

Что-то зашелестело за нами; я оглянулся, все хорошенькие хозяйки стояли сзади.

— Не там стоите,— сказал им Михаил Иванович: — перейдите сюда,— и указал им напротив себя. После этого он быстро откинулся назад и запел еще не слышанный мною дотоле романс на слова Мицкевича: «Kochanko moja» *.

Романс был поразительно хорош.

---

* «Моя милая» (*польск.*) — начальные слова романса «Rozmowa» (Разговор).

— Это вы недавно сочинили, Михаил Иванович?

— Да, недавно, даже еще не написал его, c'est pour elle * — шепнул он мне, кивая головою на одну из хозяек [6], которая налила рюмку вина и подала ему; Глинка выпил и сделал движение, чтоб встать.

— Бога ради, Михаил Иванович,— сказал я: — не откажите, пропойте еще одну только вещь: «Когда в час веселый».

Он опять откинулся назад, впился глазами в хорошенькую хозяйку и запел.

Лучше этого раза он никогда не пел при мне.

После художественно произнесенных слов: «Хочу целовать, целовать, целовать», Глинка вскочил и, переваливаясь, побежал через зал.

— Михаил Иванович,— крикнул я: — еще одно слово.

— Не могу,— отвечал он, находу отмахиваясь правою рукою: — некогда, надо еще бобы дочистить.

И он скрылся за дверью.

Это был последний раз, что я видел Михаила Ивановича в Варшаве; через несколько дней он уехал за границу [7].

*

Года через полтора, Глинка отыскал сам меня в Петербурге; я был очень рад опять встретиться с ним, потому что, помимо его громадного дарования, я от души полюбил этого истинно хорошего человека с его мягкою, нежною и ребячески доверчивою душою; я часто посещал его и бывал почти на всех его музыкальных вечерах; говорить о них нечего, они известны всему музыкальному и не музыкальному миру. Иногда Михаил Иванович для этих вечеров перекладывал на несколько фортепиано разные классические произведения [8]; в исполнении их участвовали лучшие музыкальные силы того времени: сам Михаил Иванович, Даргомыжский, Серов и другие, и высшей музыки я в своей жизни не слышал.

Однажды, вечером, я зашел к Глинке; он тогда только что переехал на квартиру в дом Лопатина, у Аничкина моста [9], так что еще комнаты не были прибраны и по углам в беспорядке валялись разные вещи. Михаил Иванович сидел у стола и охал; очевидно, он находился в припадке хандры; мне подали чай; я сел против него и молча закурил папиросу; время тянулось, мы изредка с ним перебрасывались несколькими словами — становилось скучно, я собрался было уйти, но он удержал меня, и так мы просидели часов до 10-ти; вдруг раздался звонок, и вошел мой бывший учитель — Лоди. Глинка очень обрадовался и бросился ему навстречу.

Андрей Петрович Лоди был очень веселого нрава; иногда рассказывал такие вещи, что хоть кого мог рассмешить; так случилось и в этот вечер. Глинка развеселился и сам пустился в рассказы.

— Утешь же меня, Андрюша,— сказал он Лоди: — пропой: «Давно ли роскошно».

— Изволь,— сказал тот и пошел к роялю.

В это время раздался еще звонок, и в комнату вошел третий гость, кажется, Серов.

Я много раз слышал романс «Давно ли роскошно», слышал его от первоклассных исполнителей; за исключением самого Глинки, лучше прочих, по моему мнению, его пел Леонов; но так, как пел Лоди, его положительно не пел никто. Лоди в этом романсе превосходил самого композитора. Столько было задушевной тоски и сожаления о минувшем в его andante и столько огня, жизни и неудержимой страсти в allegro, что невольно, как говорится, «мурашки бегали по телу».

* это для нее *(франц.)*.

— Спасибо, спасибо, Андрюша, спасибо, голубчик! — воскликнул Глинка, бросаясь к нему и протягивая обе руки. Они крепко обнялись, у обоих на глазах были слезы.

— А за это,— продолжал он: — а за это мы тебе вот с ним,— он указал на Серова,— сыграем только что переложенную мною на четыре руки: «Амазон польку» [10].

Я так и оторопел. После этой чудной музыки слушать «Амазон польку», которая, родившись под смычками Лядова и Гунгля и пройдя через странствующие оркестры и трактирные органы, приютилась в шарманки (попросту, в простонародии называемые катеринки), уже служила потехою для посетителей какого-нибудь грязного Глазова кабака.

Но при первых аккордах я навострил уши; это переложение было так хорошо, что заставляло позабыть избитую тему; хотелось все слушать и слушать; и странное чувство пробегало в душе при звуках этого тривиального мотива, по которому прошла рука великого композитора; оно почти было равносильно тому, как если бы истертая и истрепанная уличная красавица вдруг заговорила могучим языком Байрона.

Вскоре Глинка уехал за границу, я очутился на юге России, и мы более в жизни не встречались.

*

В 1861 году, после шестимесячного пребывания в Берлине, в клинике Грефе, я жил некоторое время в меблированных комнатах, ежели не ошибаюсь, м-м Майер; она была очень добрая женщина и, видя меня истомленного, бледного и полуслепого, приходила почти каждый день справляться о моем здоровье, причем нещадно болтала. Один раз, выхваляя удобства своего заведения, она сказала, что у нее постоянно останавливалось много русских, которые все остались очень довольны, и назвала несколько известных имен; а здесь даже один и умер у меня ваш русский,— заключила она,— Глинка.

— Глинка, Михаил Иванович?! — забывшись, вскричал я по-русски.

— Ja, ja, Glinka, Michal Glinka *, — улыбаясь, ответила старуха.

Так, судьба еще раз в жизни привела меня быть в комнате, где жила и откуда улетела в вечность пламенная душа нашего гениального композитора.

Л. Н. ПАВЛИЩЕВ

ИЗ СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ

Первые годы после свадьбы родители мои провели в Петербурге, и моя мать, умом и любезностью, привлекала в дом свой множество замечательных литераторов и художников. К числу первых принадлежал и поэт Мицкевич. Являлся он обыкновенно по вечерам, доставляя иногда хозяевам и гостям художественное наслаждение импровизациями, которые, однако, много теряли оттого, что Мицкевич передавал их на французском языке, не будучи в нем особенно силен; любимым же его занятием была игра в шахматы с моим отцом. Иногда же Мицкевич, играя в молчанку, был невыносим. Затем, из артистов, посещавших нашу гостиную, стоял на первом плане друг отца, Михаил Иванович Глинка, издавший, в сотрудничестве с ним, в 1829 году, «Лирический альбом». В альбоме, кроме сочинений издателей, помещены пьесы и романсы Но-

---

* Да, да, Глинка, Михаил Глинка *(нем.)*.

рова, Виельгорского, Штерича и других, а также замечательная песня «Вилия» из поэмы Мицкевича «Валленрод», в переводе на русский язык двоюродного брата моей матери — Шемиота, положенная на музыку госпожею М. Шимановской, замечательною пианисткою, которая давала в то время с большим успехом концерты в Петербурге. На дочери г-жи Шимановской и женился потом Мицкевич.

Михаил Иванович Глинка, являясь очень часто, разыгрывал с отцом дуэты: он на фортепиано, отец — на гитаре, а под веселую руку, оба они, не отличаясь, впрочем, голосами, задавали, после чая с ромом, вокальные концерты, в особенности, когда Михаил Иванович приводил с собою молодого певца Иванова, впоследствии сделавшегося первоклассным европейским тенором.

Родителей моих посещал очень часто и друг Александра Сергеевича, барон Антон Антонович Дельвиг с женой Софьей Михайловной, рожденной Салтыковой, отец мой, как я сказал выше, был его сотрудником; они сошлись характерами как нельзя более, и Антон Антонович сохранил до самой своей кончины неизменную, вполне сердечную привязанность к нему, и само собою разумеется, к сестре задушевного друга своего Пушкина.

Александр же Сергеевич бывал у сестры редко, будучи очень занят, а если заходил, то весьма не надолго, не так, как друзья его — П. А. Плетнев, В. А. Жуковский, С. А. Соболевский и Е. А. Баратынский [...]

Среди названных мною людей,— достойных всякого уважения,— моя мать и провела четыре года до отъезда своего в Варшаву, принимая друзей в скромной квартирке, которую отец нанял тотчас после свадьбы — в Казачьем переулке, близ Введенской церкви Семеновского полка [...]

Гораздо позднее, в 1849 году, появился в доме моих родителей творец опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», находившийся тогда уже на вершине музыкальной славы. Прожил Михаил Иванович Глинка в Варшаве года два [1]; при нем состоял в качестве эконома испанец или португалец — дон Педро, обжора и Геркулес по части бутылочной. Откуда выкопал такого субъекта Михаил Иванович — неизвестно; знаю только, что в названном господине он души не чаял, и привез в Варшаву. Расскажу кстати о прогулке их, в самый день приезда, по главной улице города — «Новый Свет»:

Навстречу приезжим попадается Паскевич в коляске, сопровождаемый конвоем линейных казаков. Было установлено правило снимать,— под страхом гауптвахты,— перед фельдмаршалом шапки, чего Глинка и дон Педро не могли еще знать. Наместник крикнул кучеру зычным гласом «стой», подозвал гуляющих, и накинулся на злополучного Педро:

— Знаешь кто я? Шапку долой!

Педро вытаращил глаза, ничего не понимая, а Глинка, спеша выручить приятеля, докладывает о фамилии спутника.

— А вы сами-то кто?

— Я — Глинка!

— Ах, боже мой, так это вы, Михаил Иванович? Вообразите, не узнал. Садитесь с этим шутом ко мне в коляску, и отобедайте у меня, покорно прошу.

Паскевич уважал талант покойного композитора и любил музыку (известно, что в предсмертных страданиях, происходивших от рака в желудке, заставлял он играть у себя в комнате военный оркестр, чтобы заглушить мучения). Глинка, после обеда, за которым Педро, по обычаю, объелся, предложил фельдмаршалу устроить музыкальные вечера; Паскевич принял предложение с радостью, и вскоре произведения Глин-

ки исполнялись под магической палочкой самого Михаила Ивановича [2], в Королевском замке и Бельведере, военным оркестром и хором превосходных певчих главной квартиры армии. Между тем, Глинка, не жалуя большого света, посещал только нас, когда не исправлял у фельдмаршала музыкальной обязанности, а еще более любил сиживать дома, в халате, предаваясь лени и беседуя с друзьями, упомянутыми мною выше,— Корсаком и Дубровским [3]. Само собою разумеется, Педро вертелся тут же, воздавая честь музе Терпсихоре вообще, а Вакху в особенности

Почти в одно время с Глинкою завернул в Варшаву, на обратном пути из-за границы, друг Александра и Льва Сергеевичей, С. А. Соболевский, и, застряв в этом городе более года, никуда не показывался, а ездил, так же, как и Глинка, единственно к моим родителям.

А. К. ПАПРИЦ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Вопреки надписи на своем портрете, Михаил Иванович не уехал из Варшавы и долго еще проживал в самой Варшаве, или гостил у знакомого в подгородной даче. 1850 год застал его еще там, так как у А. К. Паприц, в числе подаренных им ей романсов, в период его варшавской жизни, есть один с его надписью и датой от января 1850 г. [1].

По словам г-жи Паприц, портрет был очень похож на Глинку того времени, каким она его знала [2]. Постоянно жалуясь на какие-нибудь болезни, Глинка имел обыкновенно усталое, болезненно кислое выражение,— so ein verdrissliches Gesicht,— как выразилась А. К., не находя по-русски отвечающей ее воспоминаниям характеристики его лица; только оживляясь в беседе и, особенно, когда за роялем им овладевало музыкальное одушевление,— кислое выражение пропадало и черты его совершенно преображались.

Отец Анны Константиновны Паприц имел служебное положение в Варшаве и дал своим дочерям хорошее музыкальное образование. Сама А. К. пела, а сестра ее хорошо играла на рояле. Гостеприимство и музыкальные таланты в семействе Вогак, очевидно, привлекали М. И. Глинку в его дом, к тому же квартира Глинки в Нецалой улице (Uliça Niecala) была в очень близком расстоянии от квартиры г. Вогак на Сенаторской улице, и он бывал у них частым гостем в течение своей варшавской жизни. Он любил заниматься музыкой с обеими сестрами и называл себя их inspecteur de musique *.

Несколько отрывочных воспоминаний о жизни, вкусах и излюбленных изречениях Глинки, сохраненных А. К. Паприц, имеют свою цену для почитателей этого гениального человека. Это изложение и сделано с ее слов и с ее разрешения.

Глинка постоянно был окружен в Варшаве кружком приятелей, большею частью молодых людей, хорошо образованных, одаренных выдающимися способностями в области какого-нибудь искусства. К числу его сподвижников принадлежал и г. Пальм, нарисовавший портрет. Кто-то из них описал разные приключения этой банды остроумных, беспечных и веселых поклонников Глинки в юмористической поэме под названием Uliça Niecala, список с которой был у А. К., но, к сожалению,

---

* инспектором музыки *(франц.)*

затерялся [3]. В ней каждый член содружества был выведен со своим характеристическим эпизодом, и дон Pedro тоже не был забыт.

Этот дон Pedro,— был молодой, молчаливый человек, испанец, вывезенный Глинкою из Испании, где последний путешествовал и прожил довольно долго перед этим. Дон Pedro жил с Глинкою и сопутствовал ему всюду, как наперсник и как нянька; на него Глинка возложил материальные заботы о своей жизни и распоряжение деньгами. Нервный и беспечный, Глинка относился с крайнею брезгливостью к деньгам, которые не любил трогать; дон Pedro зато очень охотно прикасался к монетам М. И., и, повидимому, оба находили выгоду в таком полюбовном соглашении. По случайным и отрывочным сведениям, нельзя брать на себя ответственность в строгом приговоре над честностью дон Pedro; но приятели Глинки постоянно вышучивали его неуместную доверчивость к молчаливому, но несколько загадочному и пронырливому испанцу, который, в их описаниях, занимал при Глинке роль плутоватого Лепорелло sui generis *.

Глинка очень любил подогретое красное вино, приправленное пряностями, ma tysanne **, как называл он этот напиток, который ему и предлагался обыкновенно при его появлении в неизменном сопутствии дон Pedro. Последний удалялся в уголок, и о нем забывали, а Глинка, так или иначе, вскоре усаживался за рояль и ставил начатый стакан подле себя на пюпитре и во время игры и пения в промежутках он отхлебывал по временам из стакана.

Вариации на испанские, польские, русские мелодии, вдохновенные импровизации, которые иногда тут же набрасывались на бумагу на краю какого-нибудь стола, среди веселого шума молодежи, следовали друг за другом; что надо было петь, то он исполнял сам, причем, не имея почти голоса, умел придавать всему поэтическую экспрессию и глубину.

По окончании музыки, обычное кислое выражение вновь появлялось на лице Глинки, и он удалялся в сопровождении своего наперсника.

Игра сестры Анны Константиновны отличалась чистотою и беглостью, но, вероятно, не обладала достаточною энергиею и силою, потому что Глинка, предлагая сыграть что-нибудь из Шопена, которого он очень любил, говорил обыкновенно: «tricotez moi quelque chose» ***.

Бравурные фантазии Листа на оперные мелодии с его излюбленными пассажами и вариациями Глинка не особенно жаловал и, слушая их, выражался обыкновенно: «vous faites des cotelettes» ****.

Из вещей, в эту пору им написанных, и отчасти среди семейства г. Вогак, Анна Константиновна помнит об известном Valse-fantaisie ***** для оркестра и о каком-то похоронном марше [4]. Слагая последний, он иногда останавливался на какой-нибудь удачной гармонии с устремленным в пространство взором и обращался к слушателям со словами: «n'est-ce pas comme cela sent la tombe?» ******.

Для того, чтобы одушевиться, Глинке всего более необходимо было общество молодежи, веселой, увлекающейся, и грациозные, любезные женщины. Тогда, одушевившись и предаваясь своему творческому полету, он просил всех быть подле него: «entourez moi! inspirez moi!»*******, восклицал он, сидя за роялем, обращаясь к окружавшей его оживленной толпе молодежи.

---

* специфический *(лат.)*
** моя настойка *(франц.)*
*** «порукодельничайте» мне что-нибудь *(франц.)*
**** вы делаете котлеты *(франц.)*
***** «Вальс-фантазия» *(франц.)*
****** не правда ли, как это дает ощущение могилы *(франц.)*
******* окружите меня! вдохновляйте меня! *(франц.)*

И. А. ПУЗЫРЕВСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЕ о М. И. ГЛИНКЕ

...Глинку я видел у Н. В. всего два раза. Во-первых, в декабре 1848 г., вскоре по возвращении в Петербург после четырехлетней отлучки *, он приехал погоревать о смерти Пл. Вас. Кукольника, которого искренно любил; и второй раз весною 1852 г., когда он заехал после [...] концерта [...] поделиться с Н. В. впечатлениями, произведенными на них этим концертом [1]. Оба восторгались пением и талантом М. В. Шиловской и оркестровым исполнением «Хоты» [2] и в особенности «Камаринской», причем он сказал, что сам в первый раз слышал ее в оркестре. Из его отзывов о Шиловской мне показалось, будто о ее таланте он мало чего знал до этого времени. Впрочем, может быть, я ошибся. На вопросы Кукольника о дальнейших его музыкальных планах и не имеет ли материала для какой-нибудь новой оперы: — «нет, нет, спасибо»,— заговорил Глинка, неопрятная постановка «Жизни за царя» на императорской сцене [3] и совершенное забытие его «Руслана» глубоко его огорчали, и он уверял, что этим «совершенно отбили у него охоту писать для театра» **.

К. П. Брюллов давно разошелся и почти раззнакомился с Глинкой, как я слыхал тогда, из-за каких-то карикатур, в которых Брюллов изобразил его в неприличном и даже непозволительном виде. Насколько это правда, не знаю.

П. М. КОВАЛЕВСКИЙ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

Было время, когда в понятии русского общества поэзия, живопись и музыка воплощались в тройственном созвездии Кукольника, Брюллова и Глинки. То было братство творцов, соперничавшее в превосходстве и помогавшее друг другу его достигнуть. Кукольник, по собственным словам, нарочно выводил из терпения Глинку, бракуя то, чем он приходил ему хвастаться, и таким приемом вызывал его на достижение совершенства.

— Скверно, Мишенька! говорю бывало (рассказывал Кукольник). Можешь сделать лучше, коли захочешь.

— Не могу и не хочу! и тебя знать не хочу! Не приду тебе показывать никогда больше!

— Ой, придешь, Мишенька! ей-богу, придешь! сделаешь гораздо лучше — и непременно придешь!

Через несколько дней и точно приходит.

— Ну, слушай теперь,— говорит,— в последний раз пришел. Скажешь: скверно,— никогда больше ничего от меня не услышишь.

---

* Это в первый раз в моей жизни. Когда он позвонил, я сам открыл ему дверь, так как лакея на ту минуту не случилось. Видя его в первый раз и не зная его в лицо, я принял его за какого-нибудь иностранца и спросил по-французски, что ему угодно? Он комически важно расшаркался и отрекомендовался: «ancien facteur de musique Michel Glinka» [старинный поставщик музыки Михаил Глинка]. Я тоже рекомендовался. Тогда он сердечно пожал мне руку и спросил по-русски: «Можно видеть Нестора?» (Из моей записной книжки). — *Примечание И. А. Пузыревского.*

** На это Кукольник сказал свое обычное: «Миша, на это моего согласия нет» (Из моей записной книжки).— *Примечание И. А. Пузыревского.*

Заиграл — пропада́ть приходится, так хорошо.

— Умница, Мишенька!—говорю: — дай поцеловать себя. Я знал, что можешь лучше...

И так-то всякий раз: чем больше рассердится, тем лучше сделает. «Вот на зло же тебе хорошо сделал»—говорит: — «не смей ругаться!..»

Не знаю, так ли поступал Кукольник с Брюлловым. Тот был своего рода Саваофом этой троицы, и если кому из них виделся впереди памятник, то ему, конечно, всех ближе. Как удивились бы они, если б кто-нибудь сказал тогда, что памятник ждет одного Глинку.

Да, таким людям после смерти ставят памятники, а при жизни творят пакости невероятные: калечат их творения на сцене и на концертных подмостках; убивают самую веру в их призвание и устраивают падение там, где их истинная сила... Родятся они всегда раньше срока, эти великие недоноски века, опередившие его и ему недоступные. Идущие навстречу поколения их чувствуют, но большею частью уже на могиле...

Брюллов успел заживо вкусить славы, Кукольника успех на руках носил; только гению Глинки «за могильною чертою» достались и «гимн времени», и «благословение племени»... Глинке выпало на долю быть недоступнее уж и потому, что его искусство, музыка, была менее других искусств доступна времени, выкормленном на молоке итальянских опер и куплетов Верстовского. Еще «Жизнь за царя» кое-как переварилась таким слабым желудком, но «Руслан» причинил ему положительную индижестию. Не только офицеры, которых великий князь Михаил Павлович штрафовал назначением в Большой театр, когда давалась эта опера, но сами тонкие ценители и судьи, друзья композитора, не уразумели новых откровений величайшего творения их друга, «Руслана», и произнесли ему приговор: «mon chèr, c'est un oeuvre manqué» *

Это тому-то «Руслану», за которого особенно и поставлен памятник Глинке!

Я познакомился с Глинкою, когда знаменитое созвездие распалось, Брюллов уже был в могиле, а Кукольник — чиновником особых поручений в военном министерстве. Сверстники М. И. обносились в своих понятиях, высохли в чувствах. На смену им подходило другое поколение и своим молодым восторгом пробуждало его гений. С одним из таких новопоставленных [1] он проживал в Варшаве, куда бежал от петербургских шипов к розам хорошеньких полек... и их «мазуре́чкам». Больной нервами, не говоривший ни о чем, как только об этих нервах («посмотрите, как они у меня болят — видите? неужто не видите? Я — так вижу ясно!»), он хандрил, не пел, не играл, особенно — не сочинял.

— C'est un génie manqué! **—отпели его светские попы искусства.

Но не отпела молодежь. И с нею он позабывал хандрить; не так уж ясно видел, как болели нервы; опять пел, играл и даже фантазировал на фортепиано; а там немножко попробовал и сочинять [...]

— С вами я молодею, господа!—говаривал он,—вы что ли приносите мне молодость? Даже мускулы ощущаю...

Ощущать мускулы составляло для него поверку своих физических сил, и поверку эту он производил на том самом спутнике, который его отвез в Варшаву и теперь должен был привезти из Варшавы. Спутник этот особенной точностью не отличался [...] и ждать его возвращения приходилось долго. Наконец-таки, дождались. Дождались и решили созвать близкую молодежь на квартире привезшего, которого М. И. за его юркость прозвал «егозкой».

---

* «Мой милый, это неудавшееся произведение» (*франц.*)

** это неудавшийся гений (*франц.*)

М. И. дал себя охотно привезти, даже говорил, что рассчитывает на «порцию удовольствия» (его любимое выражение) от вечера с молодыми друзьями [...].

Мне приходилось в первый раз увидать творца «Руслана», и я с трепетом поднимался по лестнице. В комнате уже было изрядно накурено, когда я вступил в нее. Прямо против двери, за раскрытым всею крышкою роялем я увидел небольшого, плотного, с высокой грудью человека лет за сорок, без сюртука. Полоска темных бакенбард как будто обвязывала его слегка одутловатое лицо с пренебрежительными, не то кислыми губами, над которыми нависали жидкие усы. Глаза, наполовину прикрытые веками, светились огоньками, поминутно прорывавшимися наружу. Голова, в темных, густых и гладких, довольно длинных волосах, на открытой короткой шее, была несколько закинута назад... От быстрого движения коротких крепких рук по клавишам мелькали рукава рубашки [...]

Да, это был, наконец, он.

Он кончил [...] потом обвел комнату почти совсем прикрытыми глазами и, увидав вошедшего со мною очень молодого и красивого юношу, прямо направился на него.

— Какой милый образ! — произнес он, расставляя руки,— позвольте вас облобызать!

Затем он обратился к присутствующим: «Полагать надо, изъяны немаловажные нашим барыням чинит... Как оно по-науке то, милостивый мой государь, егозка, выходить должно?».

«По-науке» было изречение какого-то школьного учителя Глинки, Колмакова, языком и приемами которого он говорил, когда бывал в духе.

— По-науке,— подхватил «егозка» (на нем лежала обязанность давать заключения на вопросы «по-науке», вроде того, как дают их «по-существу»), — по-науке, я полагаю, непременно чинит. А Колмаков что говорит по этому поводу?

— «Говорю (тут Глинка заморгал глазами и заговорил сильно на *о*, выжимая из себя каждое слово),—говорю и повторяю: се есть бич, ниспосланный небом на мужии людстии. Сказал — довольно!»

И, вздернув плечи, заложивши большие пальцы рук за подтяжки, с закинутою назад головою, козырем пошел по комнате [...] и опять за рояль.

Когда в час веселый откроешь ты губки...

Запел он... и кончил:

Хочу целовать, целовать, целовать!..

да так выразительно, что женщина [стоявшая у рояля] уже, было, потянулась к нему, приняв за личное желание композитора. Но он удовольствовался произведенным впечатлением и не нанес поцелуев действием [...].

Шопен и Глюк — его любимцы (кроме себя, он только их и играл) —выступают на клавиши. За ними идет уже что-то неопределенное, неуловимое, прихотливо-вдохновенное, такое, от чего занялся дух у всех нас и что унесло нас куда-то,— неведомо куда,— из холостой накуренной комнаты петербургского холостяка [...] с роялем, нанятым помесячно, но превращенным коротенькими мелькающими по его клавишам руками в источник властных, неслыханных, все покрывающих звуков... Пальцы словно бродят, мечтают... голова закинута далеко назад, глаза полузакрыты... импровизация призраками скользит и исчезает, набегает

снова, опять исчезает и набегает, покуда пальцы не соскользнут с клавишей и руки не повиснут...

В игре Глинки не было ничего декоративного, концертного — ничего напоказ. О методе, беглости, силе,— всего этого приклада публичного исполнения, ни на минуту не приходила мысль, когда за роялем сидел Глинка. Это было обаяние высшего разряда. Блестящих и особенно гремящих пианистов он не выносил: — «звучно,— говорил он,— однако же, не б л а г о - з в у ч н о». Когда пробовали вызвать его сказать что-нибудь о Листе,—то рассказывал за него Колмаков: — «говорю — лицом худ, волосом длинен и белокур. Сел: в одной руке жупел, в другой дреколья. Взы-грал: зала потряслася и многие беременные женщины по-выкидывали. Сказал — довольно!»

...Глинка опять козырнул по комнате и уже опять у рояля — поет в виде отдыха.

— Двадцать лет у меня с плеч сегодня, господа! — говорит он. — Егозка, господин, что докладывают мускулы?

И он принимается тузить хозяина.

— Что докладывают? спрашиваю — по-науке...

По-науке, оказывалось, мускулы докладывали отлично.

— Говорю: удостоверился — довольно!

Удостоверясь в мускулах, М. И. окончательно расходился: сел за рояль и начал показывать, какая будет в оркестре сочиняемая им в то время фантазия на камаринскую. Он подыгрывал губами, ударял по клавишам обеими пятернями в пассажах tutti, пристукивал каблуками, подпевал, подсвистывал и с поразительною образностью передавал движение и краски инструментов... Когда я услыхал впоследствии эту бесподобную по чисто русской забубенности вещь в концерте, то к ней почти ничего не прибавило оркестровое исполнение, даже кое-что поубавило в огне и стремительности передачи.

— А теперь разве чего-нибудь такого, чтоб чуточку Чухляндией запахло,— спросил Глинка и затянул:

Есть пустынный край, безотрадный брег,
Там на севере — далеко...,

строфы баяна, запрещенные тогдашнею цензурою за то, что были посвящены Пушкину, который осмелился умереть на дуэли...

Это «далеко», как бесконечная, однообразная северная даль, протянулось однообразным звуком и где-то пропало, как она, в бесконечности.

Все бессмертные — в небесах!!. —

поднялся, кончая песню, тот же звук, но уже, воспрянув к самым небесам и оборвавшись,— разом упал на землю...

Носовой, разбитый тенор композитора, за который его не взяли бы в хористы, рассыпал такие чары выражения, после которых самые сладкозвучные певцы не смели петь того, что им было спето...

Любви роскошная звезда,
Ты закатилась навсегда!..

почти возопил он следом — ария, про которую он говорил: «это моя тоска!». И хоть она написана для женского голоса,—после него не было возможности слышать ее, какая бы певица ни пела...

За холостым ужином, в шутках, остротах и выходках всякого рода он не отставал от молодежи, «получая порцию удовольствия» каждый раз, когда удавалось кому-нибудь меткое уподобление или рассказывался веселый анекдот. Сам он таких «порций» доставил больше всех и,

между прочим, уподобил сквозному ветру, которого терпеть не мог, певицу Степанову за ее неприятный и резкий голос... [2].

Перед тем как расходиться, его усадили-таки еще за рояль, и он простился с нами романсом:

Прощайте, добрые друзья!
Нас жизнь раскинет врассыпную...

и когда кончил:

И той семье (семье друзей) не изменю,
На детский сон не променяю;
Ей песнь последнюю пою,—
И струны лиры обры-ва-ю!!!.

с одуряющим взрывом на последнем слове, и оборвал аккордом в обеих руках, то, обведя всех огоньками своих глаз, встретил уже слезы на всех глазах...

Таких ночей не выдается по нескольку в жизни!...

Я не стану описывать последующих встреч с Глинкою: все они походили на первую. Расскажу только последнюю, которая на них мало походила.

В начале пятидесятых годов М. И. вернулся из Испании [3]. Из Испании он вернулся гораздо худшим, нежели года два назад из Варшавы. Он состарился, никуда не выходил, брюзжал и гас под старческими недугами и равнодушием общества. Той же самой «егозке» предстояло развлечь его напоминанием о хорошем времени, когда он молодел среди молодых поклонников. Большая часть их успела пережениться, и первый «егозка». Последнее обстоятельство делало успех предприятия, если не труднее, то, во всяком случае, сомнительнее: жены понравятся — прекрасно,— Глинка развлечется, даже приедет; не понравятся — пуще забрюзжит, закутается в халат и не снимет ермолки с головы ни за что на свете — не приедет. Выбрали из числа молодых супруг таких, которые должны были понравиться (первым условием этого было, что они не напоминали ничем покойной супруги М. И.), и поехали.

Прием поначалу был не ободрителен: хозяин съеживался, как мимоза-сензитива от прикосновения (мимозою он и сам называл себя); его губы складывались кисло и веки закрывались... Ехать он отказывался: у него болели нервы. Он негостеприимно спрятал правую руку под жилет и отошел к роялю, у которого толпилось несколько волосатых молодых людей из музыкального мира, в том числе Серов. Оставалось убираться; но предварительно следовало отдать поклон сестре М. И., Людмиле Ивановне, у которой он жил и состоял под началом. От нее зависело почти более, чем от Глинки, чтоб он приехал. Отпустит она — еще, может быть, приедет, а не отпустит,— пиши пропало. Она отпускала,—перед вечером (теперь его укладывали спать рано) и с тем, что будут прежние друзья. [...] Привезли его закутанного; сквозной ветер, который он не любил теперь пуще певицы Степановой, изгнали чуть ли не из целого околотка; бережно усадили, как больного, в большое кресло и принялись осторожно развлекать на старый лад [...] уже кресло подкатили к роялю [...] Как вдруг все пошло прахом. На пороге показалась нежданная гостья — блондинка с детски-недоумевающим лицом—и впилась в Глинку своими голубыми, как незабудки, глазами. Губы его кисло сложились, точно лизнули чего-то неприятного; рука исчезла за жилет, и мимоза съежилась, как будто на нее наступили.

— А, ведь, хорошенькая? — попытался исправить дело хозяин, но напрасно.

— Иже херувимы тайно образующе,— проговорил брезгливо гость,— терпеть не могу таких.

Увы! блондинка напомнила ему жену — и вечер был испорчен.

Бедный больной и вообще-то теперь почти ничего и никого не мог терпеть. Он и самого себя выносил с трудом; тяготился известностью, почти обижался, когда в нем видели не Михаила Иваныча, а композитора, и сердился, когда заговаривали об его сочинениях. [...]

И Глинка[...] захирел и погас, как светильник, устроенный не для того, чтоб тлеть, но чтоб гореть пламенно и сокрушительно — или уж не гореть вовсе [4].

А. Я. ПАНАЕВА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

...Старшие мои сестры и тетки вели затворническую жизнь, всегда сидели в своей комнате, им не дозволялось входить в зало, когда по вечерам собирались гости. Отец и мать [1] обедали с гостями отдельно. Этот порядок мать завела давно, как только дети стали подрастать. Но Глинка нарушил это затворничество. Панаев его познакомил с отцом. Глинка ставил свою оперу («Жизнь за царя»), и у нас устраивались спевки и репетиции: приезжали Петров, Воробьева, Леонов (Шарпантье), Степанова, Панаев, младший сын Гедеонова (еще студент) [2], камер-юнкер Хрущев, состоявший по особым поручениям у министра двора, автор либретто оперы барон Розен, не пропустивший ни разу этих собраний. Он упивался своими стихами и посматривал многозначительно на Панаева, как на литератора, который должен оценить его стихи. Розен пренаивно приписывал успех оперы Глинки своим стихам.

Когда Глинка стоял возле барона Розена, то выходил сильный контраст. Глинка был маленького роста, смуглый, живой, с хохолком на лбу, а барон Розен — тип немца, высокий, неподвижный, с маленькой головой, с прилизанными светлыми волосами и светлыми голубоватыми глазами, имевшими какое-то умильное выражение.

Глинка иногда посреди пения тенора Леонова с силой ударял по клавишам рояля, вскакивал со стула и начинал ходить по комнате, закинув голову и заложив пальцы за жилет. Поуспокоясь немного, он выпивал стакан красного вина, бутылка которого всегда стояла перед ним на рояли. После этих репетиций Глинка очень уставал. Я слышала, как он говорил отцу после ухода певцов, что его опера не может иметь успеха, только одна Воробьева споет роль Вани, как следует.

— Это редкая певица,— говорил он,— такие голоса появляются на сцене веками. Надо беречь ее, как драгоценность! А вот она в дождь, в слякоть поехала домой на извозчике, ну, долго ли ей простудить горло! Дирекция ваша — олухи, такой певице надо было бы назначить большое жалованье, а не грошовое, чтоб она имела комфорт! Дураки!..

Глинка горячился, говоря это.

— Разве Петровым вы недовольны? — спросил отец.

— Чувства нет, голос деревянный!.. [3] Степанова поет верно и голос большой — огня нет! А уж кто провалит меня, так это Леонов. Где нужна сила голоса — он сипит.

Однако успех «Жизни за царя» был блистательный.

В первые годы моего замужества, то есть в начале сороковых годов, Глинка как-то периодически бывал у нас: то зачастит ходить каждый день, то перестанет. У нас он сочинил романс «В крови горит огонь желанья». Мы сидели за вечерним чаем, было несколько человек гостей.

Панаев любил читать стихи и прочел это стихотворение между другими стихами Пушкина. Глинка, расхаживавший по комнате, сел за фортепиано и стал брать аккорды, что-то мурлыча про себя. Через несколько минут он сказал: «Панаев, замолчи!» и пропел романс [4].

Голоса у Глинки совсем не было, но он пел мастерски и выразительно. [...]

...Раз Глинка приехал к нам вечером, поспешно поздоровался, сейчас же сел за фортепиано и стал играть «Лезгинку» из «Руслана». Проиграв ее, он встал и сказал:

— Ехал к вам, не давал мне покоя этот мотив, так вот и звенит в ушах.

В 1844 году, в первую мою поездку за границу с мужем, в Париже мы встретились с Глинкой; он приходил к нам по вечерам с несколькими общими знакомыми, русскими путешественниками, пить чай и, по русскому обыкновению, засиживался до двух и трех часов ночи. [...]

...Глинка жалел, что в нашей парижской квартире не было фортепиан; ему часто приходила охота петь. Иногда он жаловался, что вдохновение его оставило.

— Бывало, покоя нет, так и звучат в ушах разные мелодии, а теперь только пустой шум гудит [5].

Глинка гораздо ранее нас уехал из Парижа.

Весной, в пятидесятом году, я поехала, по предписанию докторов, брать морские ванны. В Варшаве я остановилась отдохнуть. Утром я поехала осматривать город; проводник из отеля, сопровождавший меня, привез меня в Саксонский сад, расположенный в центре города. В известные часы в Саксонском саду много гуляющих, и я встретила петербургского знакомого князя Г[олицына] [6], которого более года не видала, хотя и знала, что он сделался варшавским жителем, но не нашла нужным извещать его о своем прибытии, так как на другой же день намеревалась уехать. После обычных расспросов Г[олицын] сказал мне:

— Знаете ли вы, что Глинка здесь?

Г[олицын] был большой поклонник Глинки, они вместе бывали у нас в Петербурге. Я знала о плохом состоянии здоровья Глинки и спросила о нем.

— Очень плохо! — с грустью ответил Г[олицын],— вы его не узнаете, так изменился он и физически, и нравственно. Он наверно захочет вас видеть, когда узнает, что вы здесь.

— И я буду рада его повидать,— отвечала я,— пусть приезжает вечером, потому что я завтра уеду из Варшавы.

— Нет, вы должны остаться хоть еще на день, потому что я вас буду просить свести Глинку в театр посмотреть, как танцуют мазурку на варшавской сцене. Я его упрашивал, но он не хочет, а вам не откажет.

Я согласилась остаться еще на день, чтобы ехать в театр.

Вечером Г[олицын] приехал ко мне с Глинкой. Я не могла скрыть своего удивления при виде Глинки: это был совершенно другой человек. Он казался полным, лицо его было одутловато и желто-синеватого цвета; взгляд апатичный, прически прежней не было, волосы лежали прямо, и вдобавок он отрастил себе усы. Прежней живости в его движениях не было и помину: он тяжело дышал, поднявшись в мой номер, тогда как нужно было сделать всего несколько ступенек; голос у него был глухой, сиповатый, и он уже не закидывал задорно своей головы.

— Что, я сильно изменился? — спросил Глинка меня.— Я очень обрадовался, узнав, что вы здесь, ведь до меня дошел слух, что вы уже скончались. Я очень жалел.

— Да, зимой я была опасно больна, но отдумала умирать,— смеясь, ответила я.

— И отлично сделали, скверно умирать, — сказал Глинка. [...]

...Подали самовар, я стала разливать чай [...] Глинка, до этого разговаривавший как-то вяло, как бы одушевился и сказал:

— Как вы мне напомнили прошлое, когда я пивал у вас чай. [...] А помните нашу встречу в Париже? как мы у вас засиживались до двух, трех часов [...]

Я поспешила переменить разговор и напомнила ему, как он ставил свою первую оперу и репетировал ее с певцами у моего отца.

— Как не помнить, тогда во мне жизнь била ключом, я тогда воображал, что десятки опер сочиню... Как только выздоровлю, запрусь в деревне и наверстаю потерянное время... Удивлю всех, мои оперы будут ставить на сцене одну за другой... Только бы мне стряхнуть с себя мерзостную полноту.

Г[олицын] завел разговор о театре в Варшаве. Я стала просить Глинку поехать со мной в театр, но он на это ответил:

— По правде вам сказать, меня теперь ничто не интересует.

Но я продолжала его упрашивать.

— Хорошо. Я поеду с вами, только с одним условием: вы несколько дней поживете в Варшаве, я к вам вечером буду приезжать пить чай да вспоминать прошлое.

На другой день утром Г[олицын] заехал ко мне на минутку известить, что он с Глинкой заедет за мной и мы вместе поедем в театр.

— Мазурку будут танцевать после драмы,— объявил он мне.

Я решила ехать попозже в спектакль, чтобы не утомить Глинку.

Глинка не заметил нашей хитрости, что мы за самоваром просидели довольно долго, стараясь развлечь его разговором.

Мы приехали к последнему акту драмы. Ложа наша была у самого края сцены, так что у нас только с одной стороны были соседи. Г[олицын] сказал нам, что возле нашей ложи будет сидеть жена наместника с сыном. Я слышала, что она была сестра Грибоедова, и посматривала на нее, отыскивая в ней сходство с братом, но не нашла [7]. Княгиня Паскевич была рослая и полная женщина, пожилых лет, брюнетка, с резкими чертами и с надменным выражением лица. Ее сын, очень худенький, но красивый юноша, казался еще тоньше перед матерью. Он был в офицерском мундире.

Я заметила, что из лож и из первых кресел партера зрители смотрят в бинокль на Глинку; но он этого не видел. Усевшись рядом со мной на первом месте, он положил руки на борт ложи и сонливо смотрел на всех.

Г[олицын] разговаривал с нашими соседями. Глинка безучастно глядел на игру артистов и даже, как мне казалось, подремывал. Публика в партере преобладала военная, и в ложах сидело много русских дам.

Кончилась драма. Глинка, как бы обрадовавшись, спросил меня: «домой едем». Но я ему объявила, что непременно хочу видеть, как танцуют мазурку поляки.

— Вот деспотка! — заметил Глинка и опять принял свою прежнюю позу. Но при первых звуках оркестра, который заиграл мазурку из «Жизни за царя», Глинка встрепенулся, апатия его исчезла. Как только оркестр умолк, в первых рядах кресел все встали и, обратясь к нашей ложе, начали аплодировать.

Глинка сначала не понял, что ему делают овацию, и с удивлением вопросительно поглядел вокруг. Я поспешила встать и оставить его одного. Княгиня Паскевич, смотря на Глинку, слегка похлопала в ладоши. Глинка поклонился публике, тогда еще сильнее раздались аплодисменты;

русские дамы в ложах последовали примеру княгини и тоже аплодировали.

Видя сияющее лицо Г[олицына], я догадалась, что все это устроил он; вот почему ему так и хотелось затащить Глинку в театр.

Г[олицыну] было легко устроить овацию; он принадлежал к высшему кругу по своему титулу и по своему богатству и в Варшаве был свой человек в доме наместника, имел много знакомых между военными, и ему стоило только оповестить всех, что Глинка будет в театре и ему следует оказать приветствие от русских.

Непосвященные зрители остались в недоумении, что значат эти аплодисменты.

Когда начались танцы, Глинка мне сказал:

— Не стыдно вам делать заговоры против вашего старого знакомого?

Он не поверил, что я не была участницей в этом деле.

После мазурки аплодисменты были оглушительные, потому что и непосвященная публика аплодировала своему национальному танцу и требовала повторения. Глинка, видимо, был утомлен, и мы вышли из ложи. Он молчал дорогой, может быть, от слабости, и дремал. Ночь была очень темная, на неосвещенной театральной площади двигались как бы блуждающие огоньки. Г[олицын] объяснил мне, что это — проводники с фонарями, которых нанимает пешеходная публика, возвращаясь из театра домой, потому что тогда варшавские улицы и переулки были так темны, что можно было поломать себе ноги. На площади у дворца, где жил наместник, пылали два большие костра, около них стояли и сидели казаки; оседланные лошади находились тут же недалеко от костра. Это был патруль, который целую ночь объезжал вокруг дворца. Когда меня подвезли к отелю, Глинка, прощаясь со мною, сказал:

— До завтра, заговорщица!

Но я более не видела Глинки. Он прихворнул, и доктор запретил ему выходить из дому несколько дней, а я уехала из Варшавы. Это была последняя моя встреча с Глинкой.

П. П. ДУБРОВСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЕ о М. И. ГЛИНКЕ

Не могу еще свыкнуться с грустною и неизбежною мыслью, что вашего брата уже нет на свете...[1]. Известие о его смерти глубоко тронуло всех, ценивших великий талант и возвышенную душу покойного. Утрата его — утрата всей образованной части России. С ним еще жила ее прежняя поэтическая слава, соединенная с именами Жуковского и Пушкина, которых песни он передавал в музыкальных звуках, можно сказать, почти в то самое время, как они создавались; песня сироты, в опере «Жизнь за царя», как слышал я от покойного, написана Жуковским; сверх того опера «Руслан и Людмила» и содержанием и стихами напоминает поэму Пушкина. И кому из любителей и знатоков музыки не известна ария из этой оперы: «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями»? Он рассказал мне, что музыка на «Ночной смотр» (В двенадцать часов по ночам и проч.) была импровизирована им в присутствии обоих поэтов [2].

Итак, нашего Михаила Ивановича не стало!

Невольно теснятся мне в душу воспоминания о прошедшем и той дружбе, которая соединяла меня с вашим братом.

Вы желали, чтобы я описал вам все, что сохранилось у меня в памяти о нем, преимущественно во время пребывания его в Варшаве, которого

подробности, может быть, никому так не известны, как мне. Охотно исполняю ваше желание и, вместе с этим, свой долг — сохранить для воспоминания некоторые характеристические черты его личности.

В первый раз увидел я его, и то на короткое время, когда он еще был в полном развитии молодой жизни. Это было в Москве, в 1834 году, у известного нашего писателя Н. Ф. Павлова, с которым я коротко был знаком. Михаил Иванович только что возвратился из Италии и уже мечтал о русской опере. Тогда же он сочинил музыку на слова Н. Ф. Павлова «Не называй ее небесной», которые до сих пор хранятся у меня, переписанные рукою самого поэта, и напоминают мне светлые года первой юности...

Вскоре после того Михаил Иванович оставил Москву и уехал к себе в деревню. С тех пор прошло много, много лет, и меня судьба забросила в иной, далекий край...

Находясь уже в Варшаве, осенью 1847 г., я узнал, что приехал Глинка, возвращавшийся из Испании. Случай свел меня с ним на вечере у Н. А. Н.[3].

Не забыть мне этого прекрасного вечера, проведенного в образованном и одушевленном обществе. Михаил Иванович в то время был необыкновенно вдохновлен: много играл и пел из своих сочинений. Тогда же услышал я впервые его музыку на слова, переведенные из Мицкевича: «Когда в час веселый откроешь ты губки»[4]. Я изустно передал ему те же самые слова в подлиннике, и его чуткое, музыкальное ухо подметило все оттенки и всю прелесть гармонических стихов гениального поэта, хотя польский язык тогда еще мало ему был известен. Он выразил сожаление, что прежде не знал этих слов в подлиннике, и что их гораздо лучше можно бы было положить на музыку. На этом же вечере он пел свое «Прощание с друзьями», столь известное и драгоценное по воспоминаниям для тех, которые имели высокое наслаждение слышать эту песню от самого Михаила Ивановича. Действительно, какое-то вдохновение осеняло в это время незабвенного певца, и с окончательными стихами:

Я песнь последнюю пою
И струны лиры разрываю...

вырывались из груди его грустные и страшные звуки, от которых замирало сердце... Вам и другим, слышавшим это «Прощание», понятно, как трудно передать то впечатление, которое оно производило на слушателей. В его исполнении столько было жизни и задушевного чувства! Много раз слыхал я его; много раз видал, как дружеский кружок, с грустными лицами, обступал милого певца и с благоговейным вниманием слушал его, когда он начинал:

Прощайте, добрые друзья!

Не раз случалось мне также слышать это «Прощание» накануне самого дня его отъезда в далекий путь и с затаенным вздохом подумать: придется ли снова увидеть и услышать его?..

На вечере у Н. А. Н. я познакомился с молодым приятелем Михаила Ивановича, с испанцем дон-Педро Фернандесом, который с ним вместе приехал и был для него почти тем, чем famulus * для художников в средних веках. Его серьезная и несколько суровая наружность, с смуглым лицом и черными глазами, составляла совершенную противоположность с вашим братом, который всегда был живого и пылкого характера. Несмот-

---

* ассистент *(лат.)*

ря на это, они тогда были очень дружны между собою. Дон-Педро, сам довольно хороший музыкант. не мог не сочувствовать ему. Он рассказывал мне много занимательного о своем путешествии с Михаилом Ивановичем по Испании, и впоследствии времени, когда я уже ближе с ним познакомился, в Варшаве, в 1848 году, представлял мне, с необыкновенным простодушием, романические и комические сцены, то в Андалузии, то в Гранаде, то в Севилье.

Под конец вечера дон-Педро одушевился, особенно, когда по просьбе М. И., взял гитару и вместе с ним пел народные испанские романсы, под его аккомпанемент на фортепиано. Помню, как тогда увлекательно объяснял покойный значение и смысл каждого испанского романса. Вы знаете, что он был истинным поэтом в душе и имел необыкновенный дар слова; следовательно, поймете, как приятно было его слушать и вместе с ним перенестись в Испанию, о которой он тогда вспоминал с восторгом художника.

На другой же день мы расстались. Он уехал в свою смоленскую деревню после непродолжительного пребывания в Варшаве, где ему очень понравилось. Он обещал возвратиться туда, и действительно возвратился весною 1848 года. По приезде, он был болен и никуда не выходил, и я каждый день разделял с ним его уединенную жизнь. Мы вместе перечитали тогда лучших поэтов. Нельзя было не удивляться его обширному знанию европейской литературы и искусств. Он очаровывал меня своими замечаниями о произведениях испанской поэзии и живописи. Не говорю уже о музыке. Сам необыкновенный в ней мастер, часто слушая исполнение лучших произведений Гайдна, Глюка и др., он приходил в самозабвение и однажды сказал мне: «И я не отрубил себе эту руку, которая, после таких великих созданий, осмелилась писать ноты!» — Вот истинный художник!

1848 год, проведенный Михаилом Ивановичем в Варшаве, вообще был одним из приятнейших в его жизни. Тогда он написал свою знаменитую фантазию на тему «Камаринской», романсы: «Маргарита», «Слышу ли голос твой», «Кубок» и «Финский залив». Сверх того уже начерно были написаны «Воспоминания Кастилии» (испанское скерцо) [5]. Я помню, так сказать, рождение большей части этих произведений, о чем и расскажу вам.

Покойный князь Варшавский, граф Паскевич, из особенного расположения к Михаилу Ивановичу, предоставил в его распоряжение свой домашний оркестр и певчих. Тогда он уже замышлял написать «Камаринскую»; некоторые ее части набросал на бумагу и пробовал с княжеским оркестром, который, по его желанию, иногда собирался у него дома. Не раз присутствовал я при этих пробах и был свидетелем черновой работы этого превосходного произведения. Наконец пробы были оставлены; М. И. долго не принимался за окончательную отделку и постоянно обдумывал свое произведение. В это время он даже вовсе не играл на фортепиане.— Однажды утром я прихожу к нему (это было летом) и застаю его в комнате, где за перегородкою из сетки летало штук пятнадцать птиц соловьиной породы, которую покойный любил. Он сидел за маленьким столом, посредине комнаты, перед своими птичками, и что-то писал на большом листе бумаги... Это была «Камаринская». Она совершенно была готова в его воображении: он записывал ее, как обыкновенный смертный, записывающий какие-нибудь беглые заметки, и в то же время разговаривал и шутил со мною. Вскоре пришли два, три приятеля, но он продолжал писать при громком хохоте и говоре, нисколько этим не стесняясь:—а между тем передавалось нотными знаками одно из самых замечательных его произведений! [6].

Иногда я ходил вместе с ним в замок, где жил покойный фельдмаршал. Там, в одной из его зал, собирались оркестр и певчие, которые исполняли для М. И. любимые им музыкальные произведения. Однажды капельмейстер, г. Поленс, сделал для него сюрприз. Зная, как М. И. любил музыку Глюка, он разучил с оркестром и певчими хор фурий, терзающих Ореста, из оперы «Ифигения в Тавриде». Живо помню, как исполнялся этот хор в огромной зале старинного княжеского замка. Кроме вашего покойного брата, капельмейстера, дон-Педро и меня, никого из посторонних не было. Оркестр и певчие стали исполнять этот удивительный хор; Михаил Иванович слушал, и слезы текли у него из глаз...

Расскажу теперь историю его других произведений, в то же время им написанных. Я сам навел на них Михаила Ивановича. Однажды мы вместе читали Гётева «Фауста» и остановились на песне Маргариты:

Meine Ruh' ist hin.
Mein Herz ist schwer * и т. д.

Я намекнул ему, как прекрасно было бы воссоздать эту песню в музыкальных звуках; даже принес ему на другой день русский перевод Губера,— и превосходная музыка на него была готова через несколько дней. В другой раз я читал ему Лермонтова и подал мысль написать музыку на стихи «Слышу ли голос твой»,— и музыка на них, можно сказать, была импровизирована. Вот как это случилось. Мы ездили с Михаилом Ивановичем за город, за четыре версты от Варшавы, в Беляны, где находится монастырь ордена Камальдулов [7]. Это было в мае, на другой день после праздника Сошествия св. духа и после шумного гулянья, которое там ежегодно бывает, при стечении многочисленной публики. Живописное местоположение Белян на крутом берегу Вислы, роскошная роща, благодатный майский вечер и остатки веселой толпы, оканчивавшей вчерашний праздник польскими народными танцами и песнями, под открытым небом и при пискливых звуках какой-то несчастной скрипки,— все это привело Михаила Ивановича в самое доброе и веселое расположение духа.

Мы ездили в Беляны в обществе наших знакомых, между которыми особенно воодушевляла Михаила Ивановича одна резвая и миловидная полька...

Когда мы возвратились домой, то он сел за фортепьяно и романс «Слышу ли голос твой», был готов.

В 1848 году, как известно, запад Европы волновался; в самой Варшаве, в которой, впрочем, все было совершенно спокойно, по ночам ходили патрули и на площадях располагались отряды солдат. Была уже осень. Одно окно квартиры Михаила Ивановича (в 3-м этаже) выходило прямо на площадь, напротив здания банка, и мы вечером всегда видали разложенный огонь бивака. Это, в своем роде, была живописная картина. В то же время в Варшаве была холера, и по той улице, на которой жил М. И. (на Рымарской) и которая лежит по пути к главному варшавскому кладбищу, часто проходили похороны. Хотя это и было для него неприятно, однакож, он не скучал, постоянно будучи окружен веселым обществом. Шторы в окнах его комнат всегда были опущены, и он большею частью проводил время в своей спальне, в задней половине. Иногда он садился за фортепиано и импровизировал... Вы знаете, какой великий мастер он был в этом искусстве. Иногда случалось, что в это время проходила погре-

* Тяжка печаль
И грустен свет... и т. д.
(перев. Э. И. Губера)

бальная процессия с длинным рядом католических монахов разных орденов, которых в Варшаве есть довольно. Их печальный, громкий хор часто вдруг прерывал торжественные звуки импровизации Михаила Ивановича. Заглушая сильными аккордами это потрясающее душу пение, это гробовое de profundis *, он поспешно уходил в дальние комнаты...

В том же году, вы помните, что осенью он уехал из Варшавы и, больной, провел следующую зиму в Петербурге. В 1849 году, весной, я опять увидел его в Варшаве, совершенно неожиданно. Едва ли причиной его возврата не был портрет одной милой ему особы, который я послал ему в Петербург.

1849 год, проведенный Михаилом Ивановичем в Варшаве, также принадлежит к светлым годам его жизни. Он часто проводил время в одном из загородных садов за Вольскою заставой, у О...[8], в трех верстах от Варшавы. Там на его долю выпало много ясных дней; там нравилась ему шестнадцатилетняя дочь О..., и там же написал он свои превосходные романсы: «Пью за здравие Мери», «Играй, Адель» и «Разговор» (польские слова Мицкевича). Они совершенно согласовались с тогдашним состоянием его души, да и вообще каждый его романс (а их всех, кажется, будет более 60-ти!), можно сказать, прямо взят из его жизни, вырван из самого сердца.

И «Мери», и «Адель», и «Разговор» имели для него действительное поэтическое значение. «Разговор» был посвящен Эмилии О... Это первый и единственный романс, написанный им на польские слова. Прежде нежели М. И. положил их на музыку, он не раз заставлял Эмилию О... повторять их себе, и таким образом изучал смысл и гармонию стихов гениального поэта; потом уже создал музыку, написанную так народно, так по-польски, что все издание этого романса разошлось в Варшаве в самое короткое время. Впоследствии, как вам известно, он вышел с русским переводом («О, милая дева», и проч.) в 1852 году, в Петербурге.

Года 1850 и 1851, проведенные Михаилом Ивановичем также в Варшаве, уже не были столь счастливы для него, по причине болезненных страданий и мрачного расположения духа, которое его почти не оставляло до конца жизни. В последнее время он преимущественно занимался церковною музыкой [9].

В 1851 году Михаил Иванович собирался за границу, и вы тогда сами приехали к нему в Варшаву для свидания с ним на короткое время. Помните ли, как мы провожали вас в обратный путь и остановились над Вислой, перед мостом? Брат ваш, прощаясь с вами, сказал, что никогда уже не желает более переезжать на ту сторону Вислы... Грустное чувство возбуждают теперь эти слова, когда вспомнишь, что незабвенный наш Михаил Иванович скончался за рубежом родной страны, один, без ваших нежных о нем забот...

Хотя в 1851 г. он собирался за границу, однакож, вдруг переменил свое намерение и вслед за вами уехал в Петербург, где вместе с ним вы и провели зиму.

Пусть будущий биограф расскажет остальную жизнь покойного. Для этого могут служить прекрасным материалом его собственные записки, хранящиеся у вас, и начатые им еще летом 1854 года, в Царском Селе, где он жил на даче вместе с вами. С удовольствием вспоминаю то время, когда я бывал у вас частым гостем в Царском Селе, и Михаил Иванович, в саду, на террасе своей дачи, читывал мне свои записки....

Я был искренно привязан к вашему брату и всегда глубоко чтил его талант; да и кто мог не любить и не уважать этой благородной личности?

* из бездны (*лат.*)—начальные слова одного из семи покаянных псалмов, исполняемых в заупокойных молитвах

Врагов у него, кажется, не было и быть не могло, хотя иногда и случались мелководные зоилы, на которых он не обращал никакого внимания. Кстати расскажу один случай. Это было в Петербурге, зимою 1854 года. В одном обществе, знакомый мне меломан, имеющий претензию слыть глубоким знатоком музыки, и давно уже, по слухам, им же распространенным, занимающийся приготовлением к изданию будто бы огромного сборника малороссийских песен с их мотивами, стал отзываться о произведениях Михаила Ивановича с некоторою двусмысленностью и даже заметил, что музыка его на песню «Гуде витер» и проч. целиком заимствована из народного малороссийского мотива, и что он присвоил себе чужое! Зная, что это — оригинальное произведение, мне хотелось уличить глубокого знатока музыки и дерзкого зоила. В то же время я послал записку к Михаилу Ивановичу с запросом об этом, объяснив ему в чем дело, и немедленно получил от него следующий ответ: «Действительно, музыка на песню «Гуде витер» (слова Забеллы) сочинена мною, а если она похожа на народный малороссийский мотив — я в этом не виноват!»

Кажется, что меломан не удовлетворился и этим остроумным ответом!

Итак, предоставляя будущему биографу подробно описать всю жизнь Михаила Ивановича на основании его записок, укажу еще на некоторые его любопытные письма, полученные мною от него из-за границы. Вот что он писал ко мне из Парижа, в начале 1853 года (от 11/23 января):

«Не гневайтесь, что до сих пор я не отвечал на ваше дружеское послание. Дело известное — зима, хотя и чрезвычайно легкая в сравнении с нашею (снег выпал только раз и сейчас же растаял, а кроме ничтожных по утрам морозов, других не было), а все-таки зима, враг мой, берет свое. Я не хвораю, а сижу в комнате и вполовину не свой».

«Что сказать вам? Если желаете знать, каково мне здесь, могу ответить: pas assez jeune pour bien m'amuser, pas assez bête pour trop m'ennuyer *. В итоге — живу тихо, уединенно, довольно сытно и тепло (по возможности); страдаю несравненно менее, нежели в России, за то не редко овладевает мною ностальгия**, напавшая на меня с самого выезда из Варшавы и сопутствовавшая до берегов Средиземного моря и Пиренеев, так, что вместо Севильи я очутился снова здесь, в Париже. Не сетую; к своим ближе, и местечко не совсем дурное.

Впрочем, эту ностальгию легко объяснить. Бывало путешествие облегчало мои страдания и оживляло, освежало сердце и воображение; теперь же путешествие (особенно в дилижансах и по железным дорогам) для меня труд, мука и пытка. Шибко, нелепо постарел я, милый барин; удовольствия света не по силам; к тому же как-то ничто не утешает. Вдобавок потолстел до безобразия».

Далее он упоминает о своем портрете, которым занимался в Париже один из его приятелей; потом с заботливостью спрашивает, получил ли наш общий друг, доктор Л. А. Г. [10], тех колибри, которых он выслал ему из Парижа, и наконец прибавляет:

«Зима все остановила: и украинскую симфонию, и чтение. До ноября я прочитал здесь Гомера, Софокла и Овидия, разумеется в переводе на французский язык».

Упоминаемой здесь украинской симфонии покойный М. И. хотел дать название: «Тарас Бульба», основываясь на повести Гоголя. Он давно задумал ее и еще в Варшаве импровизировал мне некоторые ее части, мечтая

---

* Недовольно молод, чтобы очень веселиться, недостаточно глуп, чтобы слишком скучать *(франц.)*

** Ностальгия (Nostalgie) — тоска по родине *(франц.)*

то об украинской степи, где вьется ковыль, то о Запорожской сечи; и тут же представлял себе еврея из повести Гоголя, передавая смелыми и оригинальными звуками характер еврейской музыки. [...] Вы знаете, что опыт этой симфонии был написан в Париже, но Михаил Иванович сжег его [11].

В конце того же 1853 года, он уже писал ко мне из Парижа (от 6/18 декабря), между прочим, следующее:

«Вместо веселой и поэтической Андалузии, я нахожусь в самом отвратительном городе, в особенности для художника. Парижанки, хотя без души, но милы и приветливы (в роде полек), парижанин же — самое отвратительное животное (animal) в мире. Но оставим все это. При свидании изустно лучше передам мои впечатления. Скоро надеюсь вырваться из этого проклятого Вавилона».

Так разные душевные прискорбия, испытанные им в жизни, и расстроенное здоровье постепенно убивали в последние годы могучую душу гениального русского художника.

М. И. ЖЕЛЕЗНОВ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Незадолго до отъезда за границу К. П. узнал, что М. И. Глинка возвратился из Испании в Петербург, и с нетерпением ждал его к себе, но Глинка не торопился посетить его. Невнимание Глинки было чувствительно Брюллову, и у него не раз вырывались слова:

— Я думал, что Глинка меня больше любит.

Свидание Брюллова и Глинки состоялось без меня, но на другой день после него, только что я вошел в мастерскую, Брюллов сказал мне:

— Вчера у меня был Глинка [1].

В Париже [2], известный актер В. В. Самойлов, познакомил меня с Глинкою, Глинка за что-то полюбил меня, приглашал меня к себе обедать, а, наконец, требовал, чтобы я всякий день хоть на минуту заходил к нему. Он заставлял меня рисовать портреты с приходивших к нему приятелей, с живших у него француженок, был очень доволен, что я, по его желанию, охотно брался за карандаш, и пресерьезно говорил, что он у себя дома от всех требует безусловного повиновения, потому что «любит спрягать Николая Павловича». Однажды за обедом разговор зашел о Брюллове, и кто-то сказал, что у него было сухое сердце.

— Некоторое время я думал то же самое,—отвечал Глинка,—но впоследствии я начал сомневаться в этом. Я часто сходился с Брюлловым и при нем у Кукольника, сказал, что представить меня к карикатуре было невозможно. Брюллов слова мои замотал себе на ус и сделал на мои жесты ряд карикатур, которые задели меня за живое. Заметив это, Брюллов так зло стал преследовать меня своими карикатурами, что я совершенно охладел к нему. Но потом, когда его племянница выходила замуж, он приехал ко мне, просил меня съездить с ним к Вирту, выбрать для него фортепиано, и так хлопотал все хорошо придумать, чтобы подарок доставил племяннице удовольствие, что я невольно подверг сомнению его сухость сердца. Но вот что меня поразило и тронуло. По приезде из Испании я сделал Брюллову визит и просидел с ним довольно долго. При прощании Брюллов сказал мне: «Ну, я скоро уеду отсюда умирать и тебя, верно, более не увижу. Я часто досаждал тебе; но ты забудь это: я очень хорошо понимал, что изо всех людей, которые здесь меня окружали, только ты один был мне брат по искусству». Я не выдержал, бросился ему на шею и мы оба прослезились [...]

Глинка называл французов немузыкальным народом и говорил:

— Господь бог не дал им ума! Обер, которому досталось более других таланта, и тот не умеет пользоваться своими мыслями. В увертюре оперы: «Domino noir» * у него есть божественный пассаж для кларнета. Приди этот пассаж в голову мне, я чорт знает чего бы из него не сделал, а у Обера он остался эскизом, рисунком в портфеле.

Оперы Мейербера Глинка уподоблял картинам, в которых все аксессуары до того выписаны, что убивают головы.

— Не думайте,— сказал он,— что я говорю это только на ушко моим приятелям; я заметил это самому Мейерберу, который сидел у меня на том самом месте, на котором вы теперь сидите. «Vous êtes difficile» **—сказал мне Мейербер. Я ему отвечал, что через все мои требования я пропускаю самого себя, и, стало быть, имею право пропускать через них всех других композиторов [...]

Глинка в своих записках рассказывает, что бывшая при нем в России итальянская труппа певцов не поставила на сцену его оперы «Жизнь за царя» по милости Толстого, который навязал ей своего «Birichino di Parigi» ***. Но в Париже Глинка рассказывал мне это иначе, гораздо вероятнее. Итальянцы хотели разучить «Жизнь за царя» и Фреццолини взялась исполнить роль Антониды, но на первой же репетиции она в каком-то месте сделала итальянскую фиоритуру. Глинка остановил ее. «Так нельзя, сказал он, ведь это не итальянская музыка». Фреццолини обиделась этим замечанием и отвечала: «А если так, то я петь не хочу». «Это лучше», сказал Глинка. Тем дело и кончилось.

Накануне моего отъезда в Италию Глинка, прощаясь со мною, сказал мне:

— Я никогда никому не пишу писем, но вас я не хочу отпустить с пустыми руками. В Риме вы найдете трех моих приятелей, которые могут быть вам полезны и, быть может, понравятся вам. Отдайте им мои визитные карточки. Первый мой приятель, князь Григорий Петрович Волконский, человек добрейшей души, но простак девяносто четвертой пробы; второй мой приятель, Гедеонов [3], человек умный и образованный, с которым вы всегда можете приятно провести время, но которому, ради бога, никогда не доверяйтесь, потому что он при первом удобном случае вас продаст. Третий мой приятель, Стасов [4], человек безалаберный, который вечно увлекается и вечно завирается; но человек с душой [5].

Б. ДАМКЕ

М.И. ГЛИНКА И МОИ ПОХОЖДЕНИЯ С ЕГО „КАМАРИНСКОЙ"

...По моему мнению, автор «Жизни за царя» и «Камаринской» не только величайший из русских композиторов, но и вообще, независимо от национальности, один из самых замечательных композиторов нашего времени. Но его творения, почти исключительно почерпнутые из прекрасного источника национальной музыки, которой он был первым провозвестником, выказывают всю свою прелесть только в той стране, на языке которой они поются и которой музыкальным звуком они придают поэти-

---

* Опера Обера «Черное домино» (*франц.*)
** Вы требовательны (*франц.*)
*** «Парижский плутишка» (*итал.*)

ческий колорит; остальная Европа не в состоянии вполне оценить их. Даже знатоки и весьма хорошие артисты не всегда вполне понимают их. Доказательством этого может служить, между прочим, небольшой эпизод, который я прошу позволения привести здесь.

Я видел Глинку в последний раз весною 1854 года [1]. На пути из Парижа в Петербург он остановился в Брюсселе и провел там два дня, которых большая часть досталась мне. В долгих наших разговорах, он не раз жаловался на то, что в чужих краях его музыку принимают довольно холодно, между тем как в России она возбуждает такое живое участие.

— Не сердитесь за это на Францию и Германию,—сказал я.—Ваша музыка проистекает совсем из другого источника, чем их; она носится в совершенно особенной сфере, которая не может быть им доступна с первого раза. Издайте ваши творения во Франции, в Германии, тогда с ними поближе познакомятся и, конечно, не откажут им в удивлении, в уважении, на которые они имеют полное право.

— Издавать мои творения! — вскричал артист.— Иметь дело с издателями! Торговать моим вдохновением, продавать мои идеи по столько-то за строчку!.. Никогда я на это не решусь! Сношения с издателями одно из самых унизительных условий в жизни артиста, а я, слава богу, могу освободиться по крайней мере от этого унижения.

— А между тем, вы правы,— сказал он после некоторого молчания.— Если б мои партиции были доступны для всех, если б их можно было не только слушать, но читать, изучать, то, я думаю, мне отдали бы справедливость. Но, как это сделать? О денежных выгодах я и не думаю; я охотно отдал бы свои творения даром, лишь бы только их порядочно издали... Но мне ужасно тяжело было бы явиться к одному из тех торгашей, которые обогащаются за счет гения других, и смиренно предложить ему мои партиции, которые я люблю, как отец любит детей... О! если б кто-нибудь позаботился об этом вместо меня! За другого хлопотать гораздо легче, чем за себя.

— За этим дело не станет; я всегда к вашим услугам, — отвечал я,— и готов хлопотать сколько могу.

Перед отъездом из Брюсселя, Глинка отдал мне партицию своей «Камаринской», которую он назвал Scherzo Russe. На обертке он написал:

«Уполномачиваю г-на Дамке издать это творение на каких условиях ему угодно.

Михаил Глинка».

Через несколько недель после этого я был в Лейпциге. Брейткопф и Гертель, издатели Бетховена и Мендельсона, казались мне достойнее кого-либо чести внести в свой каталог превосходное творение, которое Глинка вверил мне, как другу. Я пошел к начальнику этого дома, доктору Гертелю. Он принял меня с обыкновенною своею любезностью, но лицо его вытянулось, когда я изложил причину моего посещения. Напрасно говорил я ему, что «Камаринская» — творение дивное, которым могли бы гордиться величайшие композиторы, он отвечал мне обыкновенными отговорками издателей, «что время теперь не благоприятное, что дела идут плохо, что у них много рукописей, которые надо издать прежде, нежели приобретать другие» и проч. и проч.

Но я скоро нашел слабое место лат, в которое почтенный доктор заключил свое издательское сердце. Я тотчас приступил к статье о вознаграждении, обыкновенно столь затруднительной. Коль скоро я сказал, что на этот счет мы будем сговорчивы, что даже, если нужно, мы готовы отдать партицию даром, лишь бы только она была издана скоро и хорошо— морщины как бы волшебством сгладились на челе почтенного доктора.

Мои слова открыли ему глаза. Он тотчас заметил все великие достоинства этого творения, «в пользу которого, — сказал он, — можно будет сделать маленькое отступление от правил, строго соблюдаемых в нашем доме».

Таким образом «Камаринская» была принята, но с непременным условием, что прежде всего она будет представлена на суд г. Н., величайшего контрапунктиста во всем Лейпциге, без одобрения которого Брейткопф и Гертель ничего не издают. Мне не трудно было понять, что этот г. Н. не кто иной, как широкая голова[2], которая в фирме дома присоединяется к имени г. Гертеля. Я не обинуясь согласился на это условие, в твердой уверенности, что ни один хороший музыкант не может не удивляться творению Глинки. На другой день я снова явился к г. Гертелю, но он еще не получил ответа от своего оракула; он прибавил, что нисколько не сомневается в его одобрении, но, однакож, на всякий случай просил меня оставить ему мой адрес. Исполнив его желание, я поехал далее, потому что в Лейпциге мне было делать больше нечего.

Прошло с месяц. Я искал уже в каждом журнале, попадавшемся мне под руку, известия о выходе в свет «Камаринской», когда, наконец, получил от г. Гертеля письмо, в котором он уведомлял меня, что причины величайшей важности заставляют его отказаться от чести издать это творение Глинки. Ясно, что широкая голова знаменитого контрапунктиста не одобрила «Камаринской»!.. А я всегда думал, что эта партиция написана в лучшем из всех контрапунктов: в том, который нравится! Но, видно, этот не в ходу в Лейпциге.

Г. Гертель был до того любезен, что оставил у себя рукопись, которую я ему вверил, для того, говорил он, чтобы избавить меня от платежа за пересылку по почте и не заставить таскать с собою партицию, которая, впрочем, была не тяжела. Не желая уступить ему в великодушии, я тотчас вытребовал от него мою партицию и решился попытать счастья в другом месте.

Дом Шотта в Майнце, к которому я после этого обратился, был гораздо откровеннее старинного лейпцигского дома. Тут тоже я получил отказ, но по крайней мере он был основан на причине, действительно важной. Восточная война была тогда в самом разгаре, и гг. Шотт объявили мне, что так как они не издавали никакого турецкого творения, то не могут издать русское скерцо, потому что это сочли бы манифестацией в пользу России. Против таких доводов, конечно, говорить нечего. Очевидно, что если б дом Шотт в Майнце вышел бы из нейтралитета, который он до сих пор строго наблюдал, и явно объявил бы себя в пользу России, то это могло бы причинить величайший вред Турции, Франции, Англии, Сардинии и изменить положение всей Европы—и все это из-за какого-нибудь скерцо! Надобно признаться, что скерцо, которое могло бы произвести столь важные последствия,— совсем не «шутка», и трудно решиться издать его.

Я не стану приводить всех причин отказов, которые я получал от других издателей. Эти господа большею частию никогда не слыхивали о Глинке и совсем не расположены были издавать творения безвестного композитора. Другие соглашались издать «Камаринскую», переложенную на фортепьяно, но не решались напечатать партицию. Один, наконец, нисколько не сомневаясь в успехе «Камаринской» в России, объявил, что решится издать ее только тогда, когда она будет иметь успех и в других странах. Это заставило меня призадуматься.

— Иметь успех в других странах! Да «Камаринская» необходимо должна иметь успех везде, где бы она ни была играна. Ну так пусть ее исполняют. Это совершенно изменит нашу Одиссею. Тогда не я буду искать

издателей, а издатели будут искать меня. Тем хуже для них!.. Они дорого поплатятся за свое упрямство!

Оставив в покое издателей, я обратился к капельмейстерам, к артистам. Увы, я скоро увидел, что попал из Сциллы в Харибду. Я повсюду встречал холодность и недостаток доброй воли. В глазах всех Глинка был виноват тем, что еще жив. Нынче надобно умереть, чтобы жить в классических концертах. Глинка умер. Смерть его произвела прискорбное, глубокое впечатление. Это впечатление еще не изгладилось, когда однажды меня посетил г. Фетис, знаменитый директор брюссельской «Музыкальной консерватории». Случай был благоприятный; я решился им воспользоваться. Я долго говорил о Глинке и потом предложил этому ученому музыканту исполнить «Камаринскую» в одном из концертов Консерватории, происходящих под его управлением.

— Я, кажется, слышал в Париже разные маленькие сочинения Глинки; они показались мне довольно монотонными. Однакож дайте мне эту партицию; я рассмотрю ее...

Концерты Консерватории кончились, а «Камаринской» в них не играли. Однакож ее исполняли музыканты колоновожатых, составляющие прекрасный оркестр. Ее играли во дворце. Король был в восхищении и велел повторить ее. Это, конечно, успех, но успех, приобретенный в придворном концерте, не имеет отголосков: журналы об этих концертах не говорят.

Таким образом я все ищу оркестров, которые бы согласились играть[3], и издателей, которые решились бы напечатать одно из замечательнейших творений нашего времени, композицию, которая занимала почетное место и возбуждала восторженные рукоплескания, если бы под ней было подписано имя Бетховена или Мендельсона. Так все на свете делается...

Д. М. ЛЕОНОВА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Осенью 1852 года, приготовляясь к исполнению роли Вани в «Жизни за царя», я узнала, что в Петербурге находится М. И. Глинка[1].

Надо сказать, что за год перед этим М. И. Глинка был также в Петербурге, и учитель мой Вителяро, желая знать мнение о моем исполнении роли Вани в «Жизни за царя», пригласил меня съездить к М. И. Глинке[2]. Я спела ему «Ах, не мне бедному»! Увы! пение мое ему не понравилось. Он нашел его до такой степени плохим, что сказал мне: «С таким тремоло поют только те певцы, которые кончают, а не те, которые начинают». При этом объяснил мне, почему это так нехорошо, к чему может такое тремоло привести, и сделал мне указания, как от этого избавиться. Разочарование мое было горькое, но я в течение года так много работала, вспоминая советы М. И. Глинки, что когда теперь, во второй раз, год спустя, узнав, что он в Петербурге, приехала к нему и спела опять «Ах, не мне бедному», то действие моего пения оказалось совершенно обратное первому. М. И. Глинка, прослушав меня, убежал в свой кабинет, и когда возвратился оттуда, то на глазах его были слезы, и он сказал: «Смотрите, матушка, что вы произвели вашим пением в этот раз!» Усиленные труды мои принесли блестящие плоды. С этого же дня М. И. Глинка поздравил меня сам своей ученицей и принялся приготовлять меня к роли Вани.

Вскоре после этого поставили оперу «Жизнь за царя»[3]. Для роли Антониды вызвана была из Москвы Семенова. Исполнителями других ролей были: Петров, Булахов и я. Состав был необыкновенно хорош, и я, по-



Д. М. ЛЕОНОВА

отношению к себе, никогда впоследствии не помню такого триумфа, какой был в этот раз. [...]

...Театра для русской оперы в Петербурге в то время не было. Русская опера шла в цирке, на месте которого, когда он сгорел, и был выстроен Мариинский театр. Опера шла тогда редко и потому мне приходилось мало петь в опере, а исполняла я преимущественно в драматических спектаклях, в Александринском театре, роли с пением. [...]

...Наступила вторая зима моей службы. Я вышла замуж и в конце сезона выхлопотала себе уже через министра позволение на такой же концерт, какой предполагался в прошедшем году, только в этот раз всю музыкальную часть программы составлял сам М. И. Глинка. В числе других вещей назначена была к исполнению молитва его «В минуту жизни трудную». Пьеса эта, написанная им раньше для оркестра [4], переделана была им для этого именно концерта для пения. Другая вещь, переделанная им же для этого же концерта, был романс «Прости меня, прости! прелестное созданье» сочинения того самого Федорова, который преследовал меня. М. И. Глинка, желая оказать ему любезность, разработал его романс и сделал его дуэтом, который теперь поется во всех почти салонах.

Концерт опять назначен. Делаются репетиции. Сам М. И. Глинка присутствует на них. Билеты опять все проданы, все готово и опять, увы, что-то фатальное преследует меня! Но на этот раз причиной неудачи было событие, важность которого поразила всю Россию. На последней репетиции, когда только что я запела: «В минуту жизни трудную», отворяется дверь, и посланный провозглашает: «Прекратите репетицию, государь император скончался!»

По окончании траура, спектакли начались опять. Все время я усердно продолжала свои занятия и делала большие успехи, так что с открытием театров приобрела себе еще большую любовь публики. Но вместе с тем приходилось иногда выслушивать и неприятные отзывы, так например, говорили, что Леонова поет хорошо только русские песни; другие, истинные знатоки музыки, ценившие мой талант, принимая во мне участие, строго судили мое пение и советовали для усовершенствования ехать за границу. Кроме действительной пользы, которую должно было принести знакомство с европейскими музыкальными известностями и кружками, путешествие за границу имело в то время громадное значение для приобретения авторитета и, пожалуй, известности. Я начала серьезно подумывать о поездке за границу, а М. И. Глинка находил это даже необходимым. Довольно частые концерты мои настолько улучшили материальное мое положение, что я нашла возможным привести желание мое в исполнение. Весной 1858 года отправилась я с мужем за границу.

М. И. Глинка, провожая меня, дал мне письмо к Мейерберу в Берлин... [5] [...].

На другой день по приезде, я сделала визит Мейерберу, который был очень обрадован письмом М. И. Глинки, очень хорошо принял меня и назначил день, чтобы прослушать мое пение. [...]

...Прощаясь, Мейербер повторил мне, что ждет меня к себе и прибавил: «Друг мой пишет, что вы поете его музыку так, как он желает, и потому мне очень интересно услышать ваше исполнение». При этом просил меня, чтобы я привезла с собой «Песнь Маргариты», сочинения М. И. Глинки из трагедии «Фауст», и спела бы ему, прибавив, что особенно интересуется услышать ее в моем исполнении. [...]

В условленное время приехала я к Мейерберу, который встретил меня необыкновенно радушно. После длинного разговора о музыке, о М. И. Глинке он попросил меня петь. Так как Мейербер интересовался музыкой М. И. Глинки, то я пела преимущественно вещи моего учителя.

«Песнь Маргариты» восхитила Мейербера, и он сказал мне: «Теперь, когда вы спели, я понял Глинку. Здесь многие певицы пробовали петь эту песнь, но выходило совсем не то». Спросив меня, долго ли я пробуду в Берлине, он сказал мне, что очень желал бы быть мне чем-нибудь полезным.

Поблагодарив его, я отвечала, что такой великий композитор, как он, конечно, во многом может помочь мне, в особенности своими музыкальными советами. Тогда он предложил заняться несколько со мной, сделал мне некоторые указания по школе, по постановке голоса, и при этом сказал: «У вас так хорошо поставлен голос, что вам нужно только побольше петь опер, а для указания вообще вам много поможет Обер, к которому я дам вам письмо в Париж».

Кроме всего этого, он, при первом же случае, сделал для меня очень много. Замечательно, какое значение имеют два-три слова великого человека на западе Европы. В то самое время, когда я была в Берлине, приглашена была туда из Парижа комическая опера театра Корвало. На первом представлении присутствовал сам Мейербер. Оценка артистов делалась в то время там таким образом: рецензенты газет и журналов ловили каждое слово Мейербера, занимали места около него, и то, что он говорил, служило обыкновенно приговором артисту. На другой день вся пресса изображала отголосок отзыва Мейербера, которого по справедливости можно назвать в этом случае настоящим камертоном искусства. Нельзя не заметить здесь кстати, что истинным артистам жилось хорошо при таком обыкновении. Так вот и в этот раз, в опере парижской труппы, рецензенты газет ждали, что скажет Мейербер об исполнителях. К удивлению всех, он, после первого акта, не говоря ничего об артистах, начинает: «А вот была сегодня у меня русская певица» — и продолжает, что благодаря пению этой певицы он теперь только вполне понял М. И. Глинку, что она ученица Глинки, что голос ее замечательный. Слова его так заинтересовали всех, что весь антракт прошел в разговорах обо мне, и последствием этих разговоров было то, что в короткое мое пребывание в Берлине я получила уже приглашения на разные воды, где на 1000 франков, где на 1500 франков. Вот как одно слово Мейербера мне услужило.

Приняв приглашение на воды, я пела в Гамбурге, в Эмсе, в Висбадене, в Баден-Бадене и в Остендэ. Отзывы о моих успехах перепечатывались в русских газетах, так что поездка моя за границу начинала уже приносить плоды. Затем мы отправились в Париж, куда Мейербер дал мне письмо к Оберу, прекрасное письмо, обратившее на меня внимание и этого замечательного композитора, указаниями которого я пользовалась в течение трех месяцев.

В этот разгар известности моей за границей Обер и Мейербер предложили мне устроить большой концерт в Париже. Для этого мне нужно было продолжить мой отпуск, так как я находилась на службе в петербургской опере. Я написала в Петербург, прося отсрочить отпуск, чтобы воспользоваться таким в высшей степени интересным для меня концертом. Но что же? Получаю от начальника репертуара Федорова письмо, в котором он уведомляет меня, что я не нужна и могу оставаться за границей даже совсем. Такой ответ глубоко огорчил меня, потому что все стремления мои приобрести познания и известность за границей происходили именно из желания занять прочное положение в артистическом мире и принести пользу искусству в родной стране, тем более что в то время сцена наша была так бедна певцами.

Встревоженная ответом из Петербурга, я спешила возвратиться, несмотря на то, что Обер и Мейербер уговаривали меня остаться на один

год в парижской консерватории, обещая заняться со мной, приготовить меня и дать мне дебют в Париже. Наконец уговаривали меня даже остаться в Париже совсем. Но ничто не могло остановить меня — я слишком любила родину.

Убедившись, что никакие обещания, никакие предложения на меня не действуют, Обер и Мейербер успели только,— так как я очень спешила отъездом,— устроить, чтобы я пела в Париже, на большом музыкальном вечере у г. De-la-Madeleine и в «Théâtre lyrique» у Corvallo. Вечер у г. De-la-Madeleine описан был в газетах, и один из рецензентов, осыпая меня похвалами, назвал меня «pur diamant russe» *. У Корвало я пела между прочими вещами «Ах, не мне бедному». Музыка и пение мое произвели такое впечатление, что тут же возник вопрос о постановке в Париже оперы «Жизнь за царя», и с меня взяли слово, что я вышлю эту оперу по возвращении моем в Россию и приеду сама ее ставить. Я дала слово.

Вообще, пение мое в Париже обратило на меня большое внимание, но чем более почестей оказывалось мне за границей, тем больнее мне было вспоминать о присланном мне из Петербурга ответе. Как бы то ни было, путешествие мое имело для меня громадное значение; кроме того, что имя мое сделалось известным за границей, я приобрела себе такие знакомства в музыкальном мире, как Обер и Мейербер. Обер назначил в мой репертуар «La reine de Chypre» ** и необыкновенно восторгался музыкой М. И. Глинки, особенно его «Русланом и Людмилой», а также песнями национального русского характера. Он говорил мне, что знает сам русскую песню «Красный сарафан», вспоминая при этом известного нашего тенора Иванова, который, оставшись за границей, составил себе несметное богатство своим талантом. Примером певца этого он старался склонить меня к согласию остаться навсегда за границей. Но, как уже я сказала, это было для меня невозможно из-за привязанности моей к родине. [...]

...Закончу главу эту воспоминаниями о М. И. Глинке. Опера его «Жизнь за царя» была. [...] первою оперою, в которой я выступила на сцену в роли Вани. Я уже говорила, что в начале моей артистической деятельности М. И. Глинка переделал для моего концерта на голоса сочинение свое «В минуту жизни трудную» и романс Федорова «Прости, прости, прелестное созданье». Кроме того, он написал для меня следующие пиесы: «Valse-fantaisie», цыганскую песню «Я пойду, пойду косить», аккомпанемент к цыганской песне «Ах, когда б я прежде знала, что любовь родит беду» [6]. При этом он вспоминал знаменитую Стешу в Москве, рассказывая, что она была единственная цыганка, которая положительно увлекла его своим пением. Меня он учил исполнять в его духе его романсы: «Утешение» и «Не говори, любовь пройдет». Последний был его любимый. Из дуэтов любимым был «Вы не прийдете вновь». При этом дуэте он вспоминал, как две сестры, высокопоставленные особы [7], вручили ему текст этого романса и просили его написать музыку. У М. И. Глинки бывала часто фрейлина Бартенева, и он часто заставлял меня петь с нею этот дуэт.

Об италианской методе пения М. И. Глинка выражался так: «Хотя мне и не понутру италианщина, но она необходима для обработки голоса» [8].

М. И. Глинка задумал написать третью оперу и сюжет заимствовал из драмы «Двумужница». На эту мысль навело его мое исполнение его

---

* чистый русский алмаз (*франц.*)
** «Королева Кипра» (*франц.*)

произведений. Я уже говорила, что мой голос очень нравится М. И. Глинке, а главное он ценил во мне уменье исполнять его музыку по одному его намеку. Главная роль «Двумужницы» предназначалась мне. Опера, можно сказать, была готова; музыка сложилась у него, и нужно было только составить либретто, а так как из прежних знакомых ему либреттистов не было никого — кто умер, а кто уехал за границу,— то он обратился ко мне, говоря: «Найдите мне либреттиста, я хочу написать третью оперу из «Двумужницы» [9].

Обрадовавшись этому намерению, я была уверена, что и другие также заинтересуются и обрадуются возможности иметь еще оперу М. И. Глинки, но интрига не пощадила и этого человека, несмотря на его гений, и вот факт, лишивший нас третьей оперы этого великого композитора.

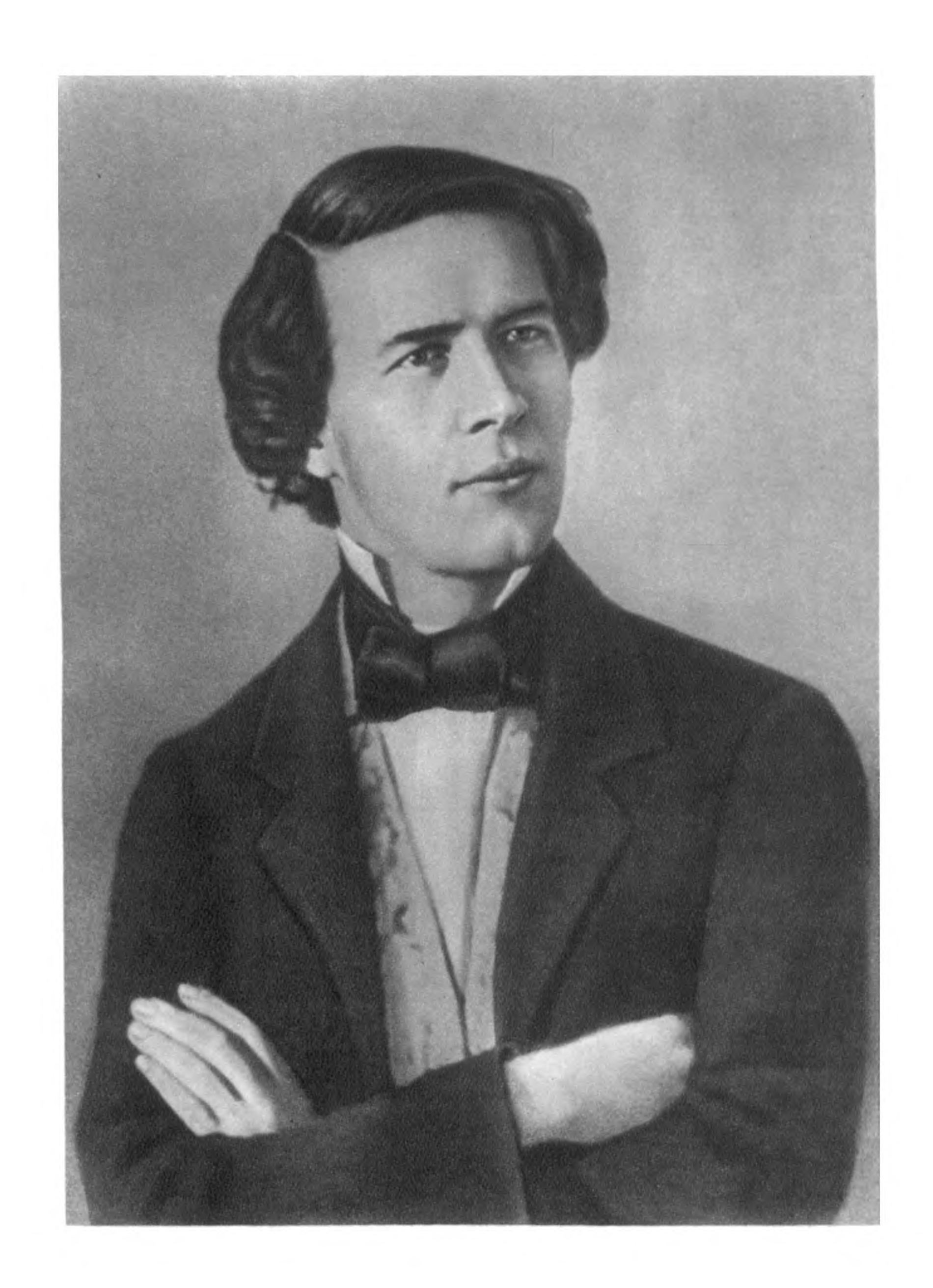
Я поехала к Федорову, думая его обрадовать этим известием, а главное, рассчитывая, что он укажет мне хорошего либреттиста. Действительно, он указал — это был Василько-Петров, который, как оказалось потом, не мог удовлетворить желание М. И. Глинки. Я же, уверенная, что Федоров рекомендует достойного для М. И. Глинки либреттиста, повезла тотчас же Василько-Петрова к уважаемому моему учителю.

М. И. Глинка был очень доволен, что я так скоро нашла нужного для него человека; он тотчас же начал с ним дело. Рассказал ему весь план оперы, объяснял свои желания и советовал как писать.

Начало действия предполагалось так: на сцене мать укачивает своего ребенка, и опера начинается колыбельною песнею (которую предстояло петь мне) [10]. М. И. Глинка тогда же предлагал мне написать эту песню, не дожидаясь окончания всей оперы, для того, чтобы я могла петь ее раньше; но я, не желая затруднять, отклонила его от этого, в полной уверенности, что у нас будет целая опера. Впоследствии я была в отчаянии и жалею ужасно до сих пор, что не воспользовалась этим предложением; по крайней мере, хотя бы эта песня теперь существовала, так как опера осталась ненаписанною. Василько-Петров настолько был некомпетентен в деле писания, что не мог исполнить удовлетворительно того, о чем говорил ему М. И. Глинка, и делал совсем иное, что-то несообразное, а самое главное по своему плану. Тогда М. И. Глинка просил меня найти ему другого либреттиста, говоря: «Опера у меня тут, в голове, дайте мне только либреттиста и через месяц опера готова».

Гениальность М. И. Глинки давала ему возможность создавать сразу, и способ его сочинения замечателен: он не писал клавираусцуга, а прямо всю партитуру и голоса и оркестр. И для такого композитора я не могла в Петербурге найти либреттиста! Федоров, конечно, нарочно рекомендовал бездарного Василько-Петрова, это несомненно [11]. Да и во мне самой некоторые желали поколебать веру в гений М. И. Глинки. Капельмейстер Лядов, например, когда я сообщила ему о затруднении найти хорошего либреттиста, говорил мне, что М. И. Глинка уже исписался, что ничего больше он сделать не может. И другие артисты поддерживали его в этом, сама же я не могла иметь самостоятельного взгляда [...] и не сознавая того сама, поддавалась влиянию этих гнусных и ложных мнений. М. И. Глинка, не найдя себе хорошего либреттиста, уехал за границу, и, таким образом, эта третья опера его осталась ненаписанною.

Здесь будет кстати сказать несколько слов о возвышенной натуре и об особенностях характера М. И. Глинки. Я бывала у него часто, видела, следовательно, его в частной жизни, где, конечно, всегда характер человека выражается яснее. Так например, раз мне не пришлось дня два быть у М. И. Глинки. Прихожу и вижу изменение в квартире. До этого у него было два кабинета. Теперь один кабинет, поменьше, преобразился в клет-



Д. В. СТАСОВ

ку. Поставлена в нем решетка, за которой пол усыпан песком, расставлены деревья и штук сорок певчих птичек разных сортов поселены в этой большой клетке. Было это в марте. На вопрос мой, как это сделалось в такое короткое время и для чего, он отвечал: «Я устроил это для того, чтобы птички эти наводили меня на новые сочинения; мне довольно одного чириканья какой-нибудь птички, чтоб создать из этого целую музыкальную фантазию».

В другой раз прихожу и опять вижу изменение в квартире. Надо заметить, что М. И. Глинка жил с сестрой своей Людмилой Ивановной Шестаковой. Они занимали целый этаж; вход направо — к ней, налево к нему, а квартира была общая. Так, в этот раз я пришла, вижу, что от передней отгорожена половина и устроена кухня, в которой готовит новая кухарка. Дверь же к сестре заперта. Когда я спросила М. И., что это значит, он объяснил мне, что пожелал пожить своим хозяйством, потому что нашел прекрасную кухарку. Он пригласил меня обедать. Кухарка была шведка и действительно очень искусна. Обед был превосходный, приготовлен лучше всякого повара. Конечно, через неделю или полторы все это уничтожилось и жизнь потекла попрежнему. Он мне говорил, что соскучился о племяннице.

М. И. Глинка был очень привязан к этой девочке. Гений его как бы передан был ей. Так например, ей было не более пяти лет, когда М. И. Глинка написал для меня цыганскую песню «Я пойду, пойду косить» [12], и эта девочка скорее меня заучила и слова и голос. Это замечательно тем более, что в этой песне есть вариант, который проходит около двух октав. Крошечным своим голоском она выпевала так верно все нотки, что просто поразительно было слушать; замечательно еще, что в этом же возрасте она уже пела совершенно верно все лучшие мотивы из оперы «Руслан и Людмила». Ей было 8—9 лет, и она пела эту оперу можно сказать от доски до доски, и хоры, и соло, и все одним словом. Когда она начала учиться музыке, в ней проявлялись задатки гения М. И. Глинки. К сожалению, девочка эта прожила недолго, она умерла 14-ти лет [13] от горловой болезни.

Творчество М. И. Глинки проявилось в нем в раннем возрасте; 14-ти лет он написал уже квартет, который всем очень нравился, но квартет этот, как помнится, говорил мне М. И., не существует.

Вот еще интересный факт, рассказанный мне самим М. И. Глинкой: раз он ехал на свою родину и около Смоленска ямщик его запел. В опере «Жизнь за царя» есть мотив, который проходит почти в каждой части оперы «Ах, не мне бедному!» М. И. взял его прямо от ямщика, который на слове ах — следующее: sol, mi, ci, la, sol, fis, la, sol, mi, ci, fis, sol. Этого довольно было для М. И. Глинки, чтобы построить такую громаду, как увертюра «Жизнь за царя» и трио «Ах, не мне бедному!» [14].

Глинка был большой домосед. Очень трудно было уговорить его выехать куда-нибудь. Однажды, как-то удалось мне увезти его к себе на дачу, на Черной речке. Мы ехали в коляске и когда проезжали местами через Неву, солнце было низко на закате. М. И. так восхищался, так наслаждался, точно ему никогда прежде не приходилось видеть этой картины, точно в первый раз чувствовал он это наслаждение. Я же была счастлива, что удостоилась принять у себя такого великого человека.

Могу привести здесь мнение Глинки о некоторых композиторах.

Даргомыжский, по его мнению, имел большой дар к комизму, и Глинка советовал ему выбрать какой-нибудь комический сюжет для оперы. Но Даргомыжский не согласен был с его мнением и даже обижался.

У Глинки бывал Вильбоа, который отдавал многие свои сочинения под его редакцию. Из романса Глинки «Уймитесь волнения страсти» [15]

Вильбоа сделал дуэт и напечатал его без просмотра М. И. Когда М. И. проиграл этот дуэт на фортепиано, то положительно пришел в негодование и сказал ему резко: «Разве может быть у меня такое соединение, какое вы сделали». М. И. был так раздражен, что тут же сгоряча просил Вильбоа не бывать больше у него. Я упоминаю об этом факте для того, чтобы музыканты могли себе объяснить то, что найдут в этом дуэте не сообразное с духом М. И. Глинки.

Во время последнего пребывания М. И. в Петербуге, приехал из-за границы В. Н. Кашперов. М. И. необыкновенно симпатично относился к нему. Представляя его мне, назвал его своим другом и говорил, что в будущем возлагает большие надежды на него.

Д. В. СТАСОВ

ИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ

...В этих же концертах[1] мы в первый раз услышали в оркестровом исполнении увертюру «Манфред», симфонию Es-dur и Allegro, Scherzo et Finale Шумана, симфонию C-dur Шуберта и музыку к «Князю Холмскому» Глинки (в 1857 г.), которую только перед тем отыскал и восстановил по оркестровым партиям В. П. Энгельгардт[2], и «Aufforderung zum Tanz» * Вебера, оркестрованную М. И. Глинкою в написанном Вебером тоне Des-dur и посвященную мне. Кстати при этом сказать, что М. И. Глинка нарочно оркестровал вновь эту вещь в том же тоне, как написано было Вебером, чтобы доказать, что Берлиозу не было никакой надобности для удобства или звучности инструментовки перекладывать в другой тон (кажется, в Es). Эта вещь была написана собственноручно Глинкою и надписана с посвящением мне, и им мне подарена; я передал эту партитуру для расписки на голоса нашему общему приятелю В. А. Кологривову, закадычному другу Фицтума и К. Шуберта, для того, чтобы «Aufforderung» было исполнено в одном из воскресных университетских концертов. Ноты расписались, вещь была исполнена, а партитура пропала! И с тех пор, несмотря ни на какие мои разыскивания, никогда не мог впоследствии отыскать ее! Разумеется, воспользовался ею какой-либо милый собиратель автографов. [...]

...Кто и что знал тогда или знает теперь из музыки Глюка, которого мы тогда особенно много изучали и узнавали, вследствие увлечения им Глинки (с которым я имел счастье познакомиться и сблизиться в 1852 г., когда он приехал в Петербург, жил в доме Мелихова на Моховой, в том самом доме, где жили и мы с братьями и сестрами; привел меня к Глинке его родственник и обожатель, а мой товарищ по училищу В. П. Энгельгардт[3]). Глинка только что приехал из-за границы и как раз слушал в Берлине «Ифигению в Тавриде»; главную роль исполняла г-жа Köster, которую он сильно расхваливал. Глинка был в восхищении от Глюка, и вот у него в то время и впоследствии часто исполнялись разными любителями и особенно любительницами арии из разных опер Глюка. Так как Глюк большую роль придавал в оркестре гобою, а Глинка этот инструмент очень любил, то Глинка придумал, что когда пелась какая-нибудь из глюковых арий, в которой был употреблен Глюком и гобой, чтобы при этом исполнялась гобоем его партия. Следовательно, исполнителями

* «Приглашение к танцу» *(нем.)*

были фортепиано, гобой и голос. Очень хорошо помню, что таким образом исполнялись арии и из «Ифигении», и из «Армиды», и «Альцесты» и т. д., а также ария из оперы Керубини «Медея», где участвовал уже не гобой, а фагот. Исполняли у М. И. эти арии: Александра Ив. Гирс и сестра ее Вера Иван. Бунина (впоследствии Павлова), Изабелла Грюнберг, М. В. Шиловская, В. П. Опочинин, превосходный гобоист Луфт и др. [...]

...По моей рекомендации исполнялись у Львова и Деттингенский Te Deum и сцены из оратории «Иевфай» Генделя, и хоры эльфов и турецкий из «Оберона» и, наконец, даже персидский женский хор из «Руслана и Людмилы»; этого последнего было очень трудно добиться, так как А. Ф. Львов просто завидовал или ревновал Глинку и третировал его с высоты величия, не считал довольно достойным, чтобы что-нибудь Глинки появлялось в «его» Концертном обществе наряду с Бетховеном, Мендельсоном и Вебером, а Глинка, в свою очередь, презирал его, как автора, и хвалил только как отличного исполнителя.

В. В. СТАСОВ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

Раньше окончания автобиографии своей, в половине труда, Глинка, по просьбе Дена, поручил одному знакомому своему написать по-французски самый краткий биографический очерк своей жизни, для которого данные он сам продиктовал ему [1]. Небольшая статья эта должна была войти в состав нового издания Biographie universelle des musiciens* Фетиса; Глинка давал мне просматривать ее и спрашивал моего мнения о ней; я нашел ее слишком короткою, слишком похожею на казенный формулярный список [2], и Глинка, согласившись на мои доводы, решился не посылать ее за границу. Таким образом, она осталась в моих руках и послужила, между прочим, для некрологического очерка, напечатанного А. Н. Серовым в «Сыне отечества» за март 1857 года [3]. Я напрасно просил несколько раз у Глинки позволения сделать это жизнеописание гораздо подробнее и поместить в нем оценки его произведений: Глинка не соглашался на это, говоря всегда в своей скромности, что это успеется после, когда его не будет, и что при жизни его довольно поместить в печати лишь самые короткие, лишь самые необходимые исторические данные. Однакоже мне много раз случалось говорить с ним о том, каким образом, по моему мнению, должна быть составлена его биография, и что должно войти в ее рамки. Глинка соглашался во многом, в другом заставлял меня с собою соглашаться, и настоящий труд мой совершен под влиянием этих наших разговоров и рассуждений.

*

Наконец, в мае 1854 года Глинка приехал в Петербург, за несколько дней до того дня, когда ему минуло пятьдесят лет [4]. Он чувствовал в себе новые силы, и с самого приезда не остался празден: часто пел лучшие свои романсы для «своей компании», которая с восторгом приветствовала его приезд, и уже 2 июня написал из Царского села в Петербург Энгельгардту: «Дело в том, что желание пилить на скрипке пилит меня самого, а сие говорю, потому что в последние месяцы пребывания в Лютеции (по просту в Париже), я приобрел уже в некотором роде что-то

* Всеобщая биография музыкантов *(франц.)*

похожее на *velocité**, а продолжая здесь упражняться, полагаю мог бы со временем держать *секунду*, не в квартетах, но хотя в аккомпанементах вокальной музыки Генделя, Баха и других тому подобных. Вот бы одолжили, еслибы поручили какому ни есть человечку доставить мне скрипку вашу». В тот же самый день он писал Д. В. Стасову в Петербург: «Спешу сообщить вам, что завтра приступаю к собственной биографии, на основании программы вашей и по желанию сестры Людмилы» [5].

Итак, близкие ему люди добились наконец, и притом немедленно по возвращении его из-за границы, в первые дни его 50-х годов, исполнения давнишнего желания их: убедить Глинку написать свою автобиографию! Всеобщее ожидание не было обмануто, и вся биография вышла столь же интересна и полна стольких же неоцененных качеств, как первые отрывки об Ив. Як. Колмакове [6]. Биография была кончена в марте 1855 года.

Но, несмотря на прилежные занятия этою литературною, мало привычною ему работою, Глинка не оставлял и музыкальных занятий в стороне. Уже на даче принялся инструментовать *Aufforderung zum Tanze*** Вебера, чтобы доказать, говорил он, что трудный тон Des (в котором написана эта пиеса) может быть сохранен и в оркестре, и что не было надобности перелагать эту пиесу в другой тон (как это сделал около того же времени Берлиоз), для того, чтоб блестящим образом выразить в оркестре все эффекты веберова сочинения. Эта инструментовка Глинки есть вещь образцовая [7]. Скоро потом, в сентябре, он переложил на оркестр фортепианный ноктюрн Гуммеля (F-dur), о котором сохранил симпатическое воспоминание из детства еще. Технические tours de force *** бывают иногда приятны художникам, в часы досуга, и Глинка перекладывал ноктюрн вовсе не для публики, а для собственной забавы. Наконец, в декабре сочинил грациозную *Детскую польку*, и посвятил ее маленькой племяннице своей [8], для которой по целым дням, в это время, импровизировал танцы и песни, сам нередко играя и танцуя с нею, с наивностью и беззаботностью веселого ребенка.

Зимою этого года Глинка слышал не мало музыки, такой, которая могла тогда интересовать его: он присутствовал на квартетах у разных своих знакомых, слушал исполнение, певчими графа Шереметева, музыки a cappella древних итальянских и немецких мастеров, которых глубоко уважал, хотя и мало еще знал; в числе исполненных пьес «Cricifixus» Баха из Hohe Messe **** (привезенный им самим из Берлина от Дена) произвел на него поразительное впечатление. В эту эпоху жизни Глинка все глубже и глубже начинал понимать музыку самых великих, самых строгих композиторов: Бетховен, Бах, Гендель, Глюк, старые итальянцы все больше и больше делались его любимцами, и он без самого пламенного энтузиазма не мог слушать их великие произведения. Особливо партитуры глюковских опер почти никогда не сходили с его фортепьяно, он спешил рассказывать всякому приходящему (кто только понимал музыку) те красоты, которые открывал в этом великом своем предшественнике, с которым имел столько сходства по серьезности и по глубокой страстности декламации; часто заставлял *свою компанию* [9] играть у себя отрывки из опер Глюка по партитуре, с маленьким импровизованным хором, или исполнять в четыре руки; иногда даже и сам принимался за фортепьяно и скрипку. Так он пишет 2 ноября того года Энгельгардту (уехавшему уже за границу): «Ваша скрипка в превосход-

* скорость (беглость) — *франц.*
** «Приглашение к танцу» (*нем.*)
*** турдефорсы (буквально: ловкие штуки; *франц.*)
**** «Торжественная месса» (нем.)

ном состоянии, и, понатужась, я играю отрывки из сонат Баха, и на днях проиграл целую сонату Бетховена Es-dur, с Серовым... Диктую краткую собственную биографию для Дена, который написал мне большое дружеское письмо».

В этом письме Ден говорил ему, между прочим, о впечатлении на него оперы «Руслан и Людмила», узнанной им из фортепьянной печатной аранжировки, привезенной в Берлин Энгельгардтом. Он был приведен в большой восторг необыкновенным талантом и необыкновенною оригинальностью, новизною форм бывшего своего ученика, почему и просил Глинку прислать в Берлинскую королевскую библиотеку (при которой состоял библиотекарем музыкального отделения) как его оперы, так и все его романсы. Конечно, такая просьба была очень лестна Глинке, который, для выполнения ее, занялся собиранием всех своих разбросанных по разным изданиям романсов, написал на память те из них, которые утратились (например, «Венецианская ночь», «Моя арфа», «Горько, горько мне», «Что, красотка молодая», так же как и некоторые из первых фортепьянных своих сочинений); также просматривал и поправлял, несмотря на слабость зрения, выходившее тогда издание тех нумеров «Жизни за царя», которые еще не были до тех пор напечатаны. Таким образом все сочинения Глинки были, в 1855 году, уже собраны, отысканы, некоторые перепечатаны.

С конца 1854 г. Глинка нашел себе еще новое музыкальное занятие: он всегда любил давать уроки пения кому-нибудь из своих знакомых; это у него обратилось в привычку, в потребность, с самых юношеских лет, и где бы он ни находился, в России или за границей, у него всегда бывало несколько более или менее талантливых учеников, и особенно учениц, которым он старался, в часы досуга, передать свою манеру простого, но страстного пения и декламации. В зимние месяцы 1854 года он занялся музыкальным образованием контральта русской оперной труппы, Д. М. Леоновой, которой голос ему нравился, и это новое занятие доставило ему много часов весьма приятного развлечения. Для концерта своей воспитанницы, назначавшегося в великом посту 1855 года, он приготовил даже нарочно несколько своих пьес, а именно положил на оркестр «Ночной смотр», «Не называй ее небесной»; устроил для оркестра, соло и хора песню свою: «Ходит ветер у ворот», и известный цыганский романс «Коса». Отдал для этого же концерта свою «Хоту» и ново-инструментованный «Ноктюрн» Гуммеля, наконец, положенную для голоса, с хором и оркестром «Молитву» свою; но неожиданное событие, поразившее Россию в начале поста кончиною императора Николая, сделало невозможным надолго все публичные увеселения, и потому устроенный Глинкою для его воспитанницы концерт не состоялся [10].

Многие петербургские музыканты и любители упрекали Глинку за переложение «Молитвы», сочиненной первоначально для фортепьяно, на голоса и оркестр [11]. Некоторые находили даже важные недостатки в самой теме, утверждая, что она не соответствует важности сюжета, потому что имеет что-то родственное с мелодией арии Fra poco, в конце «Лючии» *. Этого боялся и сам Глинка, и я помню, что еще в первые дни моего с ним знакомства, весною 1849 года, он, играя мне эту пьесу, тогда еще новинку [12], много раз спрашивал меня, довольно ли благородства в теме, не недостаточна ли она? Что касается до возможности сходства с итальянскою арией, то, мне кажется, не стоит заниматься отысканием присутствия или отсутствия его: здесь дело идет не о нескольких тактах изобретенной мелодии, а о целом сочинении, о котором Глинка

* Ария из оперы Доницетти «Лючия»

говорит в письме к Энгельгардту от 7-го апреля 1855 года, что по размеру и характеру оно даже имеет право на название кантаты *. Что эта пьеса, первоначально написанная для фортепьяно, заключала явные намерения оркестровые, это чувствительно при первом взгляде и, сверх того, доказывается тем, что почти тотчас после сочинения ее Глинка стал думать о ее переложении на оркестр [13]. Впоследствии же ему чувствовалась необходимость прибавить и голоса, и когда ему предложили текст—«Молитву» Лермонтова, он нашел, что слова эти подходили весьма «ловко и удачно» и к его намерениям, и к формам музыки. «Я для пробы, говорит он, написал для Леоновой первую тему; она спела и так удовлетворительно, что я дописал или лучше устроил всю молитву» [14]. Та роль, которую Глинка дал и оркестру, и хору, придала много торжественной красоты и величавости широкому течению мелодии. По мнению самого Глинки, не раз мне высказанному, здесь слышится что-то в характере простоты и ширины Глюка.

Но, кроме исчисленных здесь работ, занятия Глинки с Д. М. Леоновой имели еще другой результат: они привели его вскоре к мысли предпринять сочинение новой оперы. Он стал искать сюжета, и скоро остановился на одном сюжете, который за несколько уже лет прежде имел в виду. Это драма князя Шаховского «Двумужница, или Волжские разбойники», которой содержание казалось ему весьма удобным для оперных развитий. 7-го апреля 1855 года Глинка писал г. Энгельгардту о новом своем предприятии: «Предполагаем сделать оперу «Двумужница, или Волжские разбойники». Сюжет уже в ходу. Вот предполагаемые действующие лица: Груня (двумужница) — Леонова или Латышева, молодая вдова (вместо генеральши) — Лилеева, Башлык (разбойник) — Петров, есаул Чумак — Артемовский, Бобер (муж Груни) — Булахов. В трех актах, в русском роде». В этом же письме, рассказывая про новый орган г. Энгельгардта, который был пробован при Глинке органистом здешней лютеранской церкви (г. Штилем, учеником Мендельсона), причем было исполнено несколько фуг Баха и Мендельсона, Глинка признается, что слушал эту музыку рассеянно, потому что вспоминал об отсутствующем хозяине: «...притом же, прибавляет он, я когда втянусь в работу, неохотно слушаю чужую музыку, это отвлекает меня от дела».

В продолжение всего лета 1855 г. Глинка сильно был занят новою оперою и почти в каждом письме к сестре своей, в деревню, рассказывал о предположениях и работах своих, о всех подробностях хода дела; 22-го мая он писал: «Несколько дней тому назад я аккомпанировал Петрову песню: Не знавал я, такими аккордами, что его за живое забрало». 12-го июня: «В нынешний вторник, я пел (некоторым знакомым, которых Глинка исчисляет) [15] испанские песни, не крича, играл Тараса Бульбу [16], которого, кажется, пристрою к Двумужнице. Г. **, пожирая меня глазами, весь обратился в слух и внимание. Да и другие, кажись, остались мною довольны. В среду был Гейд. ***; ему я играл Тараса и сказал, что хочу сделать из него антракт. Какой антракт? воскликнул он, что такое антракт? школьник, сиречь профессор, который бежит в буфет, чтобы поскорей выкурить папироску. Нет, говорил он, это барыня, да еще какая! просто отличнейшая

---

* Поэтому Глинка сердился на издание, где, по его словам, «Молитва» была «разжалована», потому что ее напечатали в нем с другими его пьесами, под общей кличкой: романсы и песни М. И. Глинки.—*Примечание В. В. Стасова.*

** Стасов приводит сокращенно все фамилии и прозвища, написанные в письмах Глинки полностью. Имеется в виду Г. И. Кузминский.

*** Л. А. Гейденрейх.

увертюра. В. С. * протестует, говорит, что это музыка слишком малороссийская. Полагаю, решит время... В пятницу явился мой либреттист [17] с пробною сценою второго акта. Хотя ее нужно переделать, но общий тон стиля мне нравится: русско и задушевно». 19-го июня: «В течение этой недели, полагаю, получу весь второй акт от моего либреттиста. Первый требует справок, а третий нужно нам сообразить вместе. Так как он свободен, и мы видаемся не редко, то либретто будет. Но написать музыку так скоро, как ты и я того желаем, едва ли возможно будет, потому что 1) я иначе не пишу, как здоровый, а мое здоровье начинает шибко пошаливать, 2) тебе известно, как я строг к своим музыкальным трудам. Il ne faut pas se dépêcher pour bien faire» **. 26-го июня: «Во вторник я занялся рассмотрением либретто. Вечером были В. С. и А. С. ***; они тщательно перечли написанное либреттистом и сделали дельные замечания. В четверг обедал у меня мой либреттист и по моей просьбе сделал все нужные изменения. Во вторник жду его, он обещал черновую третью картину. Жар и бессонница не позволяют мне ретиво приняться за дело, но я не трачу времени и многое сообразил. Хотел было прислать тебе слова сцены Груни, но подумал, что свидание не за горами». 3-го июля: «Я сделал музыкальную программу всей оперы и, кажется, уже у меня кое-что шевелится в воображении».

Те из близких Глинке людей, которые часто проводили тогда время с ним (особливо из числа «нашей компании», как он сам называл), конечно, не забудут отличных начинаний и импровизаций Глинки из «Двумужницы», широким потоком лившихся из его фантазии. Опера эта заключала бы в себе, повидимому, много разнообразия: в нее вошли бы все сочиненные прежде отрывки, назначавшиеся для «Тараса Бульбы»; малороссийский элемент **** назначался для характера Чумака: прежняя увертюра «Тараса Бульбы», заключавшая, естественно, элемент малороссийский же, превратилась бы в антракт для того акта, где важная роль назначена была этому Чумаку. Сцена похищения двумужницы Груни должна была совершиться во время святок, которые послужили бы отличным предлогом и мотивом для введения разнообразных русских и малороссийских народных танцев. Здесь фантазии и прихотливому художеству Глинки предстояло обширное раздолье, и он уже импровизировал многие танцы, в том числе казачок, который обещал служить достойным pendant ***** к знаменитой его Камаринской. Были сочинены уже главные мотивы для того момента, когда появляются издали разбойничьи лодки, ария Груни-двумужницы у колыбели ее спящего ребенка была уже почти совершенно кончена, Глинка собирался даже написать ее окончательно, многие другие части оперы также начинали вырисовываться и вдруг все здание остановилось и рушилось!

Пробудившийся жар в Глинке не был достаточно поддержан, он не получил оконченного либретто в то время, когда оно было ему всего нужнее и не дало бы остыть его загоревшемуся воображению. На него пахнуло холодом и безучастием, и жар его мгновенно простыл. Глинка

---

* В. В. Стасов

** Чтобы хорошо сделать, не следует торопиться (*франц.*)

*** В. В. Стасов и А. Н. Серов

**** В первых двух операх были употреблены Глинкою многие из национальных наших элементов, собственно русских и ориентальных, но не был еще тронут столько поэтический и богатый элемент малороссийский, с которым Глинка познакомился особенно и основательно в 1838 году. К этому новому элементу Глинка обратился уже в *«Тарасе Бульбе»* и теперь, в опере, снова имел его в виду.—*Примечание В. В. Стасова.*

***** дополнением (*франц.*)

опять спрятался в свою раковинку равнодушия и лени. Письма его стали наполняться жалобами на медленность работы либреттиста, потом на совершенное его отсутствие, и это случилось с Глинкой, которого все подобные требования не только мгновенно были исполняемы, но еще и предупреждаемы, в составлении либретт которого находили удовольствие принимать участие сами Жуковский и Пушкин. Я не буду приводить отрывков из писем и разговоров того времени, в которых Глинка высказывал своей сестре и «своей компании» негодование и гнев, но с тех пор, после этой последней попытки приняться за обширный труд, Глинка, по его словам, «упал духом», и в нем осталось одно только желание: «уехать из ненавистного ему Петербурга».

В последних числах июля он писал сестре: «Здесь в Питере делать мне вовсе нечего; кроме скуки и страдания, ожидать нечего. Либреттист (которого Глинка еще продолжал изредка видеть) обещает к осени оперу; не думаю, чтоб он сдержал слово. а если и напишет, то я не токмо не начал, но болезнь изгладила из моей памяти все сделанные соображении. Во всяком случае опера пойдет в долгий ящик, а быть из-за нее пленником в этом гадком городе я решительно не намерен... Работать же я всегда и везде буду с искренним усердием, сколько то позволят мои силы (ведь «Камаринская» написана же в Варшаве, прибавляет он в другом письме, а ее до сих пор любят и ежедневно играют)».

Наконец, он до такой степени остыл к опере, что мысль о ней стала ему почти антипатична, и он стал как всегда попрежнему отговариваться здоровьем от работы. «В. С. *,—пишет он сестре в конце июля,—был вчера, и больно пристает, чтоб я работал. Им нужды до того нет, здоров ли я, а пиши, пиши, да и только. На это моего согласия нет! Здоровье важнее всех музык в свете».

Глинка писал Энгельгардту о прекращении оперы (29 ноября 1855): «Двумужница» давно уже прекратилась. Поэт мой, посещавший меня в продолжение лета два раза в неделю, пропал в августе и, как водится в Питере, начал... ** Я ему искренно признателен, равно как и ***. Ни с кем мне связываться не следует. А что опера прекратилась, я рад: 1) потому что мудрено и почти что невозможно писать в русском роде, не заимствовав хоть характера у моей старухи (так называл он иногда первую свою оперу «Жизнь за царя»; 2) не надобно слепить глаза, ибо вижу плохо; 3) в случае успеха мне бы пришлось оставаться долее необходимого в этом ненавистном Петербурге. Досады, огорчения и страдания меня убили, я решительно упал духом (demoralisé). Жду весны, чтоб удрать куда-нибудь отсюда. Лучше бы однакоже, еслиб мы могли ехать в Берлин и Италию. Кстати бы было мне дельно поработать с Деном над древними церковными тонами (Kirchentonarten); это бы повело меня к хорошим результатам».

И вот к какому разочарованию и тоске должен прийти Глинка, принимавшийся за оперу с таким восторгом и воодушевлением весною 1855 года! Близкие ему люди, конечно, не позабудут никогда всех его рассказов о его оперных намерениях в это время, всех его импровизаций, и особливо вечера 20 мая, когда он праздновал свой 51 год, и почти до четырех часов утра импровизировал перед кружком коротких знакомых

* В. В. Стасов
** Здесь Стасов выпустил окончание фразы: распускать по городу нелепые толки обо мне.
*** К. П. Вильбоа

и искренних обожателей его таланта отрывки из новой оперы *. Кто мог тогда вообразить, что все эти блестящие начинания ничем не завершатся?

Но художественный дух Глинки требовал настоятельно деятельности. В последние годы, Глинка, как мы уже видели выше, более и более чувствовал вкуса к сочинениям хорным Баха, Генделя, старых немцев и итальянцев. В конце 1853 г. он писал во Флоренцию, что радуется тому собранию древнецерковных вокальных сочинений великих мастеров XVI и XVII столетий, которое я составлял тогда в Италии, и просил меня как можно более собрать и привезти их в Россию, обещая себе много удовольствия от слушания этой музыки. На возвратном пути из Парижа в Россию он поручил Дену сделать для него копии с отличных произведений в этом же роде, сохранившихся в Берлинской королевской библиотеке, и находил невыразимое удовольствие слушать выполнение пьес этой музыки из числа привезенных мною и им из-за границы превосходным хором графа Шереметева, в начале 1855 года. Но так как летом того же года мне случилось заниматься изучением истории и законов древней русской церковной музыки, и так как я особенно был занят рассмотрением построения этих мелодий в сравнении с церковными мелодиями Запада, и их гармонизации великими композиторами XVI и XVII веков, то, естественно, мне приходилось много говорить с Глинкой (которого я часто посещал) об этом предмете, столько меня интересовавшем. Вскоре эти разговоры, и преимущественно о церковных тонах средневековых, на которых зиждется вся музыка древних великих композиторов, навели Глинку на мысль о том, что изучение этих тонов, легших в основание и наших церковных мелодий, необходимо для того, чтобы гармонизировать эти мелодии. Дав России национальную оперу, он захотел дать ей и национальную гармонию (истинную и церковную) для ее древних мелодий. Он чувствовал в себе и вкус и призвание к такому колоссальному труду, и хотя сознавал всю труд-

* Во время ужина, один из присутствовавших, П. С. Ф.[18] сочинил экспромтом стихи в честь Глинки, которые и были спеты потом на мелодию романса: «Прости, корабль взмахнул крылом», симпатичным голосом г. Булахова. Вот эти стихи:

Да здравствует на много лет
Наш дорогой новорожденный,
Наш гармонический поэт,
Друг добрый, сердцем неизменный!
Да будет он и в новый год,
Как в прошлый, неразлучен с нами,
И процветает без забот
Душою, телом и делами.
Узнавши раз и полюбя,
Мы не забудем ввек тебя.
Твоя ясна еще заря,
И утеряет ли тот силу
Кто славен «Жизнью за царя»
И дал «Руслана и Людмилу»?
Не трать же попусту досуг,
Забудь и козни, и измену,
И поскорей, наш добрый друг,
Давай «Двумужницу» на сцену.
Узнавши раз и полюбя,
Кто может разлюбить тебя?

Глинка был чрезвычайно поражен и тронут этим неожиданным экспромтом, спетым на мелодию одного из лучших его и любимейших им самим романсов, и, чтоб отблагодарить все общество, немедленно спел, с самым глубоким вдохновением и страстью, свою удивительную песнь «Прощайте, добрые друзья». Слезы энтузиазма и рукоплескания были ему ответом всех присутствующих.—*Примечание В. В. Стасова*

ность работы, но решался поднять ее на свои плечи. С лета 1855 года эта мысль не покидала его, он требовал источников и руководств для изучения этих тонов; но так как лучшее руководство по этому предмету, находящееся в знаменитом сочинении Маркса [19], казалось ему тяжело и мало нравилось ему, то он решился заняться этим предметом с своим прежним учителем, Деном. Между тем приготавливал материалы для своих будущих работ, выписывал из Обихода церковного мелодии, интересовавшие его, и которые он желал положить на настоящую церковную гармонию, и сделал несколько попыток гармонизации их, сообразно с своими новыми идеями. Таким образом, он положил на три голоса: эктению обедни и да исправится, которые и были исполнены с большим успехом в великий пост 1856 года, монашествующею братией Сергиевской пустыни (близ Петербурга). Занятия с Деном сделались для него наконец главною целью и желанием предстоявшей ему заграничной его поездки...

Летом он положил на оркестр свой романс: «Ты скоро меня позабудешь».

Зимою он положил на фортепьяно и напечатал маленький прелестный андалузский танец «Las Mollares» — отрывок из его испанского альбома; а до того положил на два голоса романс Федорова «Прости меня, прости» * и просмотрел для издания романс ученицы своей Д. М. Леоновой «Слеза». Наконец, весною 1856 года сочинил последний романс «Не говори, что сердцу больно», написанный на слова Н. Ф. Павлова, своего старинного приятеля, и по его особенной просьбе, так как до того еще Глинка дал себе обещание не сочинять более романсов. Пьеса эта, начинающаяся могучими глюковскими диссонансами, уступает романсам последнего времени Глинки; но заключает в себе однакоже великие качества чудесной декламации, и была особенно поразительна при исполнении самого композитора.

В продолжение всей вообще зимы с 1855 на 1856 год Глинка много слышал и исполнял музыки, сам нередко пел свои романсы для «своей компании», слушал исполнения в 8 рук большей части лучших нумеров из «Жизни за царя» и из «Руслана и Людмилы», так как «своя компания» страстно обожала эту музыку и не могла никогда довольно наиграться ее (в числе переложений, нарочно сделанных для этой цели, первое место занимает необыкновенно талантливое переложение в 8 рук польского, краковяка и мазурки с финалом из «Жизни за царя», сделанное А. Н. Серовым. Глинка отдавал полную справедливость мастерскому переложению, не имеющему себе подобного во всем репертуаре 8-ручной музыки, и остается только сожалеть, что до сих пор не напечатан этот столь образцовый труд). Иногда у Глинки были исполняемы концерт Баха на два и на три фортепьяно, отрывки из его кантат, из опер Глюка; ученики и ученицы Глинки пели иногда арии Мегюля, Генделя, Баха, романсы самого Глинки и так далее. И если удовольствие этого столько музыкального периода было однажды нарушено появлением за границею статьи фортепианиста Рубинштейна о русской музыке, признавшего за собою талант литературный и критический **,

---

* Это один из лучших дуэтов Глинки, которых вообще немного. В Спб. Ведомостях начала 1855 года Глинка протестовал публично против неправильно приписываемых ему дуэтов [20]. Ему принадлежат лишь следующие: 1) «Не искушай меня без нужды», 2) «Вы не прийдете вновь», 3) «Жаворонок», 4) «Колыбельная песнь», 5) элегия: «Когда, душа, просилась ты», 6) «Прости меня, прости».—*Примечание В. В. Стасова.*

** «Рубинштейн,— писал Глинка Энгельгардту 29 ноября 1855,— взялся знакомить Германию с нашею музыкой и написал статью, в коей всем нам напакостил и

то в то же почти время Глинка имел удовольствие и утешение получить уведомление от Дена, что романсы и партитуры его немедленно по появлении в Берлине (Глинка переслал их Дену в начале лета 1855 года с дон-Педро, расставшимся с ним и уехавшим жениться в Париж) стали ходить по рукам всех настоящих любителей и знатоков и во всех возбуждают живейший энтузиазм.

Наконец, в последних числах апреля 1856 года Глинка уехал, в последний раз, из Петербурга, и более уже не возвращался в Россию.

В. П. ВАСИЛЬКО-ПЕТРОВ

МОЕ ЗНАКОМСТВО с М. И. ГЛИНКОЙ

В прошедшую субботу, неделю тому назад, были мы на панихиде, которую господа придворные певчие служили в Конюшенной церкви по бывшем своем капельмейстере Михаиле Ивановиче Глинке, скончавшемся в Берлине, 3-го числа прошедшего месяца. Объявление об этом печальном торжестве, напечатанное в газетах, собрало всех друзей и почитателей покойного. Грустно, по смыслу своему, было это торжество; но отрадно было видеть уважение к памяти знаменитого соотечественника, выразившееся стечением в храм многочисленной и разнообразной толпы, состоявшей из представителей всех слоев петербургского общества. Много гербованных карет стояло у подъезда к храму, вся лестница была занята ливрейными лакеями; но большинство молившихся пришло пешком, многие с противоположного конца города, и это служило нам отрадным доказательством, что творения Глинки поняты и этой частью русского общества, что они и теперь уже народны.

Мы видели почти всех русских музыкантов, пришедших отдать последний долг главе своему, главе русской музыкальной школы, им же созданной; мы видели членов Филармонического общества, в котором Глинка был почетным членом; видели очень многих иностранных музыкантов, питавших к гению покойного нелицемерное, глубокое уважение.

Это уважение выразилось, между прочим, в простых и знаменательных словах одного из даровитейших солистов нашего оперного оркестра: «Читали вы, спросил он нас, объявление о смерти Глинки в немецких журналах?» — Читали. — «Как же вы могли оставить это объявление без ответа? Ведь немецкие журналисты уверяют, что Глинка поселился в последнее время в Берлине для изучения контрапункта! Глинке изучать контрапункт! У кого? Под чьим руководством мог изучать контрапункт человек, написавший «Руслана и Людмилу»? Мы, немецкие музыканты, ставим Глинку наравне с Мейербером и другими знаменитостями нашей музыкальной школы, ставим его выше многих из них, а вы, русские, позволяете оскорблять память вашего великого соотечественника какому-то невеже, который никогда, вероятно, не слыхал музыки Глинки, потому что всякий, кто слышал ее, будь он совершенный невежа в музыке, не сказал бы нелепости, напечатанной в немецких журналах». — Мы ничего не прибавили к словам благородного артиста, передаем их буквально.

задел мою старуху «Жизнь за царя». Бертольд напечатал в немецких петербургских ведомостях в защиту моей старухи, хладнокровно, дельно, но критику досталось на порядках»[21].— *Примечание В. В. Стасова.*

Панихиде предшествовало надгробное слово, произнесенное священником нашей прусской миссии, недавно приехавшим из Берлина и видевшим Глинку перед смертью; по причине тесноты и отдаленности от проповедника, мы, к сожалению, многого не расслышали, и потому не беремся передать здесь содержание произнесенного им слова. За словом последовала панихида, отслуженная соборне; после панихиды толпа разошлась, толкуя о тяжкой утрате, понесенной русским искусством.

Удивительна судьба этого русского искусства; подумаешь, право, что-то роковое лежит над ним! В течение двадцати лет лишилось оно пяти гениальных деятелей: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Брюллов и Глинка покинули свое земное поприще раньше времени, пробив новый путь в искусстве и не достигнув крайней меты, до которой должен был довести их гений, если б судьбе угодно было продлить им жизнь! И смерть каждого из них сопровождалась анормальными обстоятельствами: двое пали от пули, двое умерли вдали от отечества, один — отрекшись от того, что составляло его силу и славу... [1]. Но не станем останавливаться на этих тяжелых мыслях, открывающих собой целый лабиринт других, еще более тяжелых и безотрадных...

Пишущий эти строки имел счастье быть лично знакомым с Глинкой, пользоваться его расположением, и потому смерть Глинки тяжела для него вдвойне. Непродолжительно было знакомство наше; но воспоминания о нем врезаны неизгладимыми чертами в памяти нашего сердца. Этим-то воспоминаниям посвятим мы здесь несколько безыскусственных строк, в том убеждении, что каждое слово о Глинке будет принято русскими читателями нашими с признательностью.

Мы познакомились с Глинкой довольно странным образом. Однажды, в столбцах этой газеты, сетовали мы на то, что творец «Руслана» и «Жизни за царя» замолк, осудил себя на бездействие и не хочет подарить своему отечеству нового произведения, которое, подобно первым, заставило бы нас гордиться, как соотечественников Глинки. Мы коснулись, при этом, либреттистов, бывших сотрудниками Глинки, желали ему сотрудника его достойного, даровитого, хоть бы такого, какого имели Мейербер и Обер — другого Скриба. Это было два года назад [2]. Глинка прочел нашу статью, был доволен ею и изъявил желание с нами познакомиться.

Случай свел нас 18-го февраля 1855 года. Утром того дня была назначена репетиция концерта, для которого Глинка написал две пиесы, между прочим, музыку на «Молитву» Лермонтова с хорами [3]. Узнав, что Глинка будет сам управлять репетицией, мы добились позволения присутствовать на ней. Тут мы увидели в первый раз того, перед гением которого давно благоговели. В наружности его не было ничего поражающего: небольшой рост, несколько тучное тело, густые черные, с сильной проседью, волосы, небрежно причесанные, густые бакенбарды, усы и довольно полное лицо.

Мы как-то раз рассказывали, что первое свидание с Гоголем, в ранней молодости, в доме Павла Воиновича Нащокина, одного из московских друзей Пушкина, разочаровало нас: мы ждали встретить какой-то идеальный образ, с строгим взором и суровым обликом, а увидели свежее русское лицо, с русыми волосами и такими же усиками, человека с золотой часовой цепочкой на шее, кушавшего макароны с аппетитом далеко непоэтическим; более зрелые лета не допустили наше воображение создать себе заранее идеальный портрет Глинки. Мы шли не смотреть его, а слушать, не обратили внимания на небольшой рост его и тучность, а взглянули в его глаза, когда он сел за

фортепьяно, расставил хор по обеим сторонам и ударил по клавишам: в глазах его мы увидели что-то знакомое, что-то родное, что-то такое, что казалось, видели уже когда-то—может быть, в представлении «Жизни за царя» или «Руслана». Эта репетиция была истинным для нас праздником: мы наслаждались, глядя на оживившееся лицо композитора, на его магистральные движения, которым стройно повиновался хор, воодушевленный присутствием великого художника, наслаждались, слушая стройное исполнение превосходной музыки, которому аккомпанемент Глинки давал жизнь и значение.

По окончании репетиции мы подошли к Глинке; он дружески протянул нам руку. — «Я давно желал с вами познакомиться; благодарю вас за ваш отзыв обо мне, за ваше ко мне расположение». — С этого завязался разговор, который кончился тем, что Глинка пригласил нас к себе, чтобы переговорить о новой опере. Ему хотелось сделать оперу из драмы князя А. А. Шаховского «Двумужница». Мы, разумеется, поспешили исполнить желание Глинки и явились в его квартиру, в Эртелевом переулке, где он жил вместе с сестрой своей, Людмилой Ивановной Шестаковой. Прием, нами встреченный, был так радушен, исполнен такой неподдельной доброты, что мы почувствовали себя как бы в среде давно знакомых, как между родными. Так принимали в этом доме всех, кто удостаивался приглашения войти в него. Глинка говорил о драме князя Шаховского и о тех данных, которые представляет она для чисто русской народной оперы. — «Я хочу, чтоб вы были моим сотрудником», — сказал он нам. Мы отговаривались неопытностью и неумением. — «Сумеете!» — возразил Глинка, и стал с такою ясностью и одушевлением развивать план поэмы, что мы невольно поддались обаянию, и нам показалось, что дело, действительно, вовсе не так трудно. Разговор кончился тем, что Глинка убедил нас, и мы приняли честь быть его сотрудником. — «Я вам напишу план, мы поговорим о нем, потом принимайтесь, с богом, за работу; как скоро напишете номер, несите его ко мне: мы перечтем его, исправим общими силами, а там примемся и за музыку. Извините, а уж вам от меня достанется, я вас буду мучить». В половине марта получили мы программу оперы в 3-х действиях, под названием «Двумужница», написанную рукою Глинки. Решено было начать работу в июне месяце, с наступлением теплых дней. Глинка не любил холоду и нашего климата, говоря, что он вредно действует на его нервы и мешает ему работать.

В конце мая получили мы от Глинки приглашение приехать к нему.

«В пятницу, 20-го мая, писал он, день моего рождения, а в субботу, 21-го, день моего ангела; не откажите мне пожаловать ко мне, чтоб провести вечер вместе».

Мы никогда не забудем этого вечера: мы слышали тогда в первый раз, как Глинка поет. Такого чувства в пении, такого вдохновенного мастерства придавать звукам и словам смысл и выражение, мы уже никогда, вероятно, не услышим. Он спел несколько своих романсов, между прочим, знаменитое «Прощание с друзьями», которое потрясло всех слушателей до глубины души. Два только раза еще, после того, удалось нам слышать это вдохновенное пение; но слышали мы не раз его блестящие импровизации на фортепьяно, и были свидетелями, как он сам слушал музыку.

Не видавший Глинку, слушающего музыку, которая ему нравилась, не может составить себе понятие о впечатлении, какое это слушание производило на посторонних. Каждый звук, каждая нота отражались на его лице, в его глазах, в его движениях, он наслаждался, как никому не дано наслаждаться, и это наслаждение переходило на

присутствующих: музыкант сам удивлялся вдохновению, внезапно охватывавшему его под обаятельным влиянием этого чудного слушателя, играл, как никогда ему играть не удавалось, а присутствующие, глядя на Глинку, удивлялись, что произведение, не раз ими слышанное, является перед ними в каком-то новом, совершенно незнакомом для них виде. Таково, по крайней мере, было впечатление, которое чувствовали мы, слушая виртуозов нашего большого оркестра, которых Глинка приглашал иногда к себе.

В июне мы получили приглашение явиться, чтоб начать работу; Глинка принял нас в небольшом кабинете, окна которого были завешены густыми темными шторами. — «Здесь я учусь, — сказал он нам, — и вот мои учители». — При этом он указал на дверь, ведшую в другую небольшую комнатку. Дверь была затянута сеткой, а комната уставлена цветами и деревьями, по которым порхали маленькие птички — учители Глинки! Комнатка содержалась в необыкновенном порядке и чистоте, за птичками ходили как за детьми. Глинка знал каждую из них, всех их приучил к себе, но особенно любил одну пеночку.

Началась работа! Сначала был составлен подробный конспект либретто, потом написан второй акт, который мы и передали Глинке. Почти все номера этого акта были проэктированы Глинкой на фортепьяно, но, сколько нам известно, на бумаге написаны не были. Мы являлись к Глинке два раза в неделю и проводили у него два и три часа. Быстро промчалось лето, лето незабвенное, оставившее в нас много образных воспоминаний, которые лежат теперь тяжелым камнем на сердце, искренно и глубоко любившем великого художника.

Человек, живущий трудом,— раб своего труда: новые занятия заставили нас разлучиться на время с Глинкой, разлуке этой суждено было сделаться вечною [4]. Расстроенное здоровье заставило его ехать за границу, он поселился в Берлине, у своего друга Дена, и умер на чужой земле, вдали от родины, вдали от всех нас, так горячо любивших, так глубоко и искренно уважавших его.

Вот история нашего короткого знакомства с одним из величайших художников нашего времени; она не богата фактами, но мы не считали себя вправе умолчать о этих немногих фактах, которые может встретить в ней будущий биограф нашего знаменитого соотечественника.

Извещаем почитателей Михаила Ивановича Глинки, что за несколько дней до отъезда его за границу С. Л. Левицкий снял с него чрезвычайно похожий фотографический портрет и что, вероятно, можно получить с него копию.

Слышали мы также, что Санктпетербургское Филармоническое общество намерено дать, в память бывшего сочлена своего, большой концерт, составленный исключительно из его композиций.

Слышали мы также, что бренные останки Глинки будут перевезены в Россию; желаем от всего сердца, чтоб этот последний слух оправдался.

Не знаем еще подробностей концерта, который предполагает дать Филармоническое общество, но заранее уверены, что он возбудит живейшее участие в петербургской публике. При этом мы осмеливаемся выразить желание, чтобы концерту была, по возможности, придана торжественность [...]

Для Глинки не наступило еще потомство, творения его далеко еще не оценены по достоинству, но и при жизни его они были уже народными, приобрели известность европейскую, известность прочную, уважение всех музыкальных авторитетов; для нас, русских, смерть Глинки, творца русской оперы, имеет торжественное значение.

Л. И. КАРМАЛИНА

ГЛИНКА И ДАРГОМЫЖСКИЙ

Прочитав в «Русской старине», в записках Л. И. Шестаковой о последних годах жизни М. И. Глинки,— упоминание о моем с ним знакомстве, я сочла долгом пополнить эти воспоминания, как одни из лучших в моей молодой жизни.

Я почти воспиталась на музыке Глинки. Мой отец, моя мать — оба пели, и с самого детства я только и слышала его сочинения, похвалы его таланту. Ребенком я познакомилась и с Даргомыжским и Кастриотом, и они оба говорили с увлечением, даже с благоговением о Глинке. 7-ми лет я уже пела его романсы: «Жаворонок», «Кто она», «О, дева, чудная моя», «Сомненье», и проч.

Понятно, что лучшая моя мечта с самого раннего детства была — посмотреть: какой Глинка? В воображении своем, я подготовилась ему спеть; и я морщила брови и пела: «Оружия ищет рука», или: «И дик и мрачен буду я!» [1]. Конечно, все это было очень смешно в маленькой девочке. Но девочку отдали в институт, она выросла, вернулась опять под кров родной, а все Глинки нигде не встречала. Глинка за границей! Когда же он вернется — вот вопрос, который я задавала себе постоянно в продолжение нескольких лет.

Нужно ли признаться, к стыду моему, что о возвращении Глинки в Россию в 1854 г. я узнала чуть ли не год спустя. У нас ни в газетах, ни в обществе никто не говорил об этом.

Даргомыжский, который очень часто бывал в доме у нас, постоянно играл со мною в 4 руки и с листа, принося с собою разные сочинения классиков, и вообще все вновь выходящее, аккомпанировал мне свои сочинения и сочинения Глинки, но не говорил мне, что Глинка приехал; напротив, на мои вопросы и горячее желание посмотреть на Глинку, всегда отвечал: «Разочаруетесь... Он стар для вас и не красив!» — «Неважно, говорила я, мне не того в нем надо!» — «А чего же?» — «А того же, что я люблю в вас». (Даргомыжский, как известно, был вовсе не красив, да и не молод). Вообще, Даргомыжский, зная меня еще маленькой, сохранил ко мне чувство потворства, которое всегда бывает в отношении к любимым и избалованным детям. За ошибку, сделанную им, при разыгрывании с листа нот, он получал сию же минуту наказание: я его сейчас же хлопала по руке; а один раз он столько сделал ошибок, что я ему велела стать в угол. К моему удивлению, он покорно пошел и стал.

Желая скрыть мое удивление, я села преважно и пречинно, взяв книгу в руки... ожидая, что будет дальше. Даргомыжский сам выжидал, что я сделаю. Как вдруг выскочит из угла, и ну скакать с дивана на кресло, на стол, на рояль, опять на диван. Он метался как угорелый, к всеобщей радости моих сестер и моей; мы пустились его ловить, притащили тесемок, шнурков, чтобы перевязать его, но это нам не удалось, потому что Александр Сергеевич был очень ловок, и мы не могли от сильного смеха поймать его.

Но я отвлеклась от рассказа о моем знакомстве с Глинкой, так как воспоминания о нем неразрывно связаны с незабвенным именем Даргомыжского. Узнала я о присутствии Глинки в Петербурге уже в 1855 году осенью. Даргомыжский еще не возвращался из деревни. Отец мой, знакомый с Глинкой, был в отсутствии. Другие наши знакомые были, кто на даче, кто в деревне. Я же задалась целью познакомиться с Глинкой

во что бы то ни стало, и как можно скорее. Я говорила: «Не хочу умереть, не узнав Глинки...».

Желая доставить мне эту радость, один из родственников моих, Л. А. Блок, повез меня познакомиться к старушке Фрейганг, чтобы та уже, в свою очередь, устроила мне желанное знакомство. Г-жа Ф. с удовольствием взялась исполнить мою просьбу; но прежде она должна была повидаться с Л. И. Шестаковой (сестрой Глинки) и спросить самого Глинку о его желании и о времени свидания, так как Глинка тяготился новыми знакомствами и сам ни к кому не ездил.

Глинка жил тогда на одной квартире со своей сестрой. Обыкновенно приезжали всегда к его сестре, и узнав, в состоянии и расположении ли Глинка принять гостей, отворяли дверь на его половину и тогда квартира делалась общею. Людмила Ивановна, кроме того, что была нежная сестра, заботилась о М. И., как мать о своем ребенке... Сколько женского такта, деликатности, чтобы уберечь его во время болезни, часто повторявшейся, и охранить от разных столкновений, которые, по нервности М. И., действовали на него сильнее, чем на кого-либо другого. Я, право, редко встречала другую такую нежную сестру и чудную женщину.

Наконец м-м Ф. известила, что назначен день, когда я могу быть у Глинки. Числа я не помню... не помню даже — было ли это в сентябре или октябре месяце. Знаю только, что это было по возвращении с дачи. Поехала я одна с г-жей Ф. и с ней, едва знакомой, вступила в дом Глинки.

Трудно передать те чувства, которые меня волновали; я ничего не испытывала подобного, никогда, даже являясь впоследствии перед многочисленной и избранной публикой в качестве исполнительницы. Наконец-то осуществлялась мечта, лелеянная с самого детства!..

С час я была как в тумане; знаю, что мне дали чаю, потом смотрели какие-то гравюры, называли кого-то дон-Педро; казалось мне, как будто и Глинке неловко. Не помню, не знаю, как я очутилась в зале, а потом за роялем на стуле (этот рояль и стул хранятся до сих пор у Л. И. Шестаковой) [2]. М. И. подошел и стал против меня. Попросил спеть.

Я всегда мечтала спеть ему что-нибудь его, а тут я запела... кто бы поверил! «Густолиственных кленов аллея!» (весьма посредственный романс Дмитриева), ему, Глинке! Потом «Le rève du coeur» Arnaud *, и к крайнему удивлению, подняв в первый раз глаза на Глинку, я увидела полные глаза его слез...

Я хотела остановиться, но он сделал знак, чтобы я продолжала 2-й и 3-й куплеты. (Глинка часто заставлял меня впоследствии петь этот романс.) Потом Глинка просил спеть что-нибудь Даргомыжского. На мой вопрос: «Что именно, потому что я все знаю», он удивился моей памяти и спросил: кто учил? — «Сам Александр Сергеевич». — О, а о вас он мне никогда ничего не сказал! **.

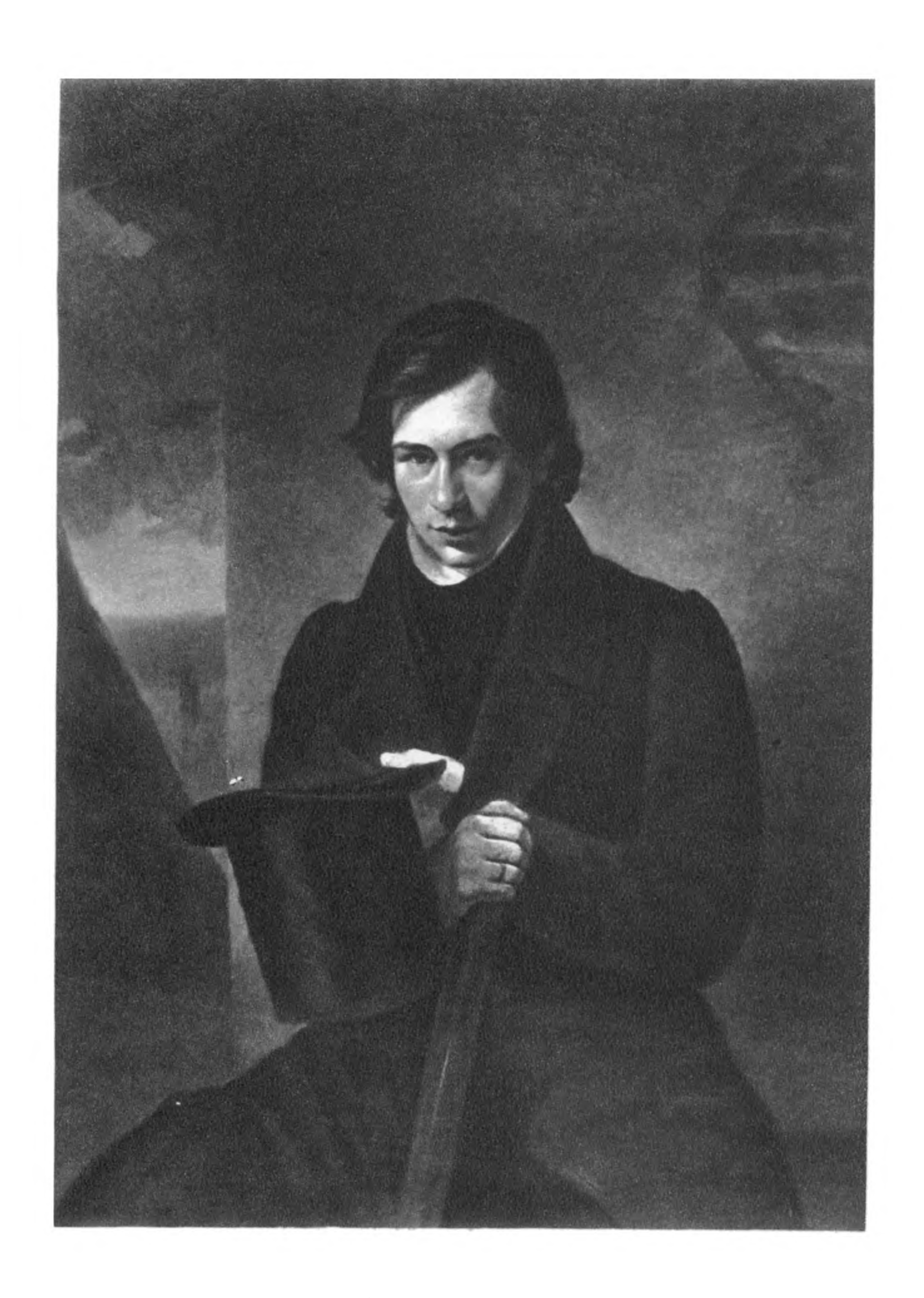
Я много пела, но не рискнула спеть ни одного его сочинения. Он мне сказал: «Как у вас сильно развито чутье понимания человека».

Вечер кончился просьбой Глинки — подарить ему непременно по два вечера в неделю, на что, конечно, я дала свое полнейшее согласие, даже не спрося позволения моей матери, в котором, впрочем, была уверена.

---

* «Греза сердца» Арно *(франц.)*

** Еще смешнее было, когда Даргомыжский узнал, что я наконец-таки познакомилась с Глинкой... Он, видимо, этому был не рад. В письме его об эффектах и впечатлении объяснено нежелание говорить с кем-либо о том, что он любит. — *Примечание Л. И. Кармалиной.*



Н. В. КУКОЛЬНИК
С портрета К. П. Брюллова

Я и не соображала в ту минуту, что моя мать еще не знакома с Глинкой, ни с г-жею Фрейганг, и что эта последняя, пожилая и больная, не может же со мной ездить к Глинке два раза в неделю. Я согласилась бывать два раза в неделю, и была в восторге.

На другой же день милая и добрейшая Людмила Ивановна Шестакова была у моей матери. Та отдала визит, и на той же неделе мы поехали на назначенный вечер.

Глинка ждал нас. После первых приветствий, он взял какую-то книгу, подошел ко мне, дал мне ее в руки и говорит: «Читайте». Я не решалась начать, потому что я не знала, чего он хотел? Декламации или чтения? Наконец я начала. Прочитав просто и естественно строчки две, я хотела начать декламировать, но Глинка взял книгу из рук.

Это были сочинения или Жуковского или Державина, написанные выспренним слогом, о Зевесе и еще каких-то божествах. Глинка объяснил, что он интересовался правильным положением рта при произношении некоторых гласных. Он говорил: «Например, возьмите слово «зачем» в пении («Скажи, зачем»). Если вы будете петь з а ч и е м, то выйдет очень некрасиво; в пении надо говорить почти з а ч э м». Еще пример. В его романсе «Финский залив»—есть слово «кристальный». Он заставлял в тембре голоса отыскать кристальный звук и говорил: «Подумайте, подумайте сами, я не покажу, — и найдете». «Мимоза» (так Глинка звал себя) до того боялся, чтобы я не подействовала как-нибудь болезненно на его нервы, и не разрушила приятного впечатления, произведенного на него, что заранее предупреждал обо всем, что он не любил. Он порицал манеру пения русских певиц, находя в ней смесь пения церковного с цыганским и итальянского. Он терпеть не мог постоянной вибрации голоса, portamento de la voce, цыганское придыхание с «ах», въезжание в ноту на церковный лад (он не любил Бортнянского). Глинка любил в пении слышать каждое слово, сказанное чисто, явственно и верно «по положению» (по смыслу, я думаю). Все это, хотя сказанное вскользь, по применению, в виде примера, к другим певицам (Билибина, Шиловская, Леонова, Гирс и др.), оставалось твердо в моей памяти, и я остерегалась, как бы не подпасть нечаянно под опалу гениального человека.

Глинка понимал мое поклонение его музыке, и за это платил мне самой чистой отеческой нежностью.

Он играл со мной в 4 руки, объяснял мне правила гармонии, так что он и Даргомыжский были моими первыми учителями гармонии. По возвращении из театра или концертов (куда Глинка не ездил в эту зиму и осень) он расспрашивал о впечатлении, произведенном на меня исполняемыми вещами. Когда я ему указывала на некоторые места пьес, особенно понравившиеся мне, то он доискивался, почему именно,— объяснял, и сам играл мне.

Его доброта доходила даже до того, что он просил заезжать к нему перед балом и показаться, к лицу ли я причесана и одета,— и часто, по его указанию, я перекалывала цветы на голове. Я помню, это было, когда я уехала с Л. И. Шестаковой на выпускной публичный экзамен в Екатерининский институт, Глинка просил меня с особенным вниманием выслушать его «Прощальный хор воспитанниц». Тут же он высказал свое огорчение, что в Смольном уже поют другой, а его хор отменили.

Даргомыжский, узнав, что я стала часто бывать у Глинки, просил дать знать, в какой день мы там будем,— и приехал. С тех пор он почти не пропускал ни одного случая быть с нами...

В эти назначенные дни, у Глинки я встречала Серова, написавшего

тогда еще только «Тарантеллу» и несколько сцен оперы «Майская ночь». Серов был тогда восторженный и безусловный поклонник Михаила Ивановича, а впоследствии он отрекся от того, что любил прежде,— это меня так огорчило, что в 1867 г., как меня ни просил Даргомыжский, я не поехала ни к Серову, ни к самому Даргомыжскому в тот день, когда там должен был быть Серов. Серов назвал это неблагодарностью, я же назвала осторожностью. Я припомнила бы ему прежнее хорошее время, когда он с братьями Стасовыми был поклонником Глинки — он рассердился бы и мы бы поссорились.

Неблагодарною Серов называл меня оттого, что писал обо мне в фельетоне «С.-Петербургских ведомостей» за 1857 год, во время моего пребывания в Италии,— и считал меня, вероятно, обязанной ему за это. Я же была далеко, не знала об этом: писали много, еще более, в иностранных газетах. Конечно, я не скрою, что мне приятно было сочувствие такого музыкального соотечественника, и в душе я ему благодарна; но зачем же он отшатнулся от Глинки?..[3].

Л. И. ШЕСТАКОВА

ИЗ МОИХ ВЕЧЕРОВ

...С ним [Даргомыжским] меня познакомил брат еще в 1851 или 52 году, и, кажется, в эти годы он был у брата всего два раза, но во второй приезд наш в Петербург 1854, 55 и 56, он был у нас довольно часто, и помню, что брат прочел ему место в своих Записках, где говорится о нем нижеследующее: «Приятель мой, огромного роста капитан (теперь генерал-майор и командир полоцкого егерского полка в действующей армии) Копьев, любитель музыки, певший приятно басом и сочинивший несколько романсов, привел мне однажды маленького человека в голубом сюртуке и красном жилете *, который говорил пискливым сопрано. Когда он сел за фортепьяно, то оказалось, что этот маленький человек был очень бойкий фортепьянист и впоследствии весьма талантливый композитор, Александр Сергеевич Даргомыжский».

Брат сказал мне: «Даргомыжский обиделся, да это ничего!» Правда, он так был недоволен, что не раз после говорил при мне, что фраза о сюртуке и проч. ему очень не нравится.

В то время Даргомыжский сочинял «Русалку». Всякий раз, написав что новое, он являлся к брату и вокальные вещи исполнял своим пискливым голосом. Странная игра природы:— Даргомыжского сестра, С. С., в замужестве Степанова, была большого роста и говорила басом, а брат ее был очень мал и голос имел совсем женский, к тому же какой-то визгливый.

Впоследствии многое из «Русалки» певала у нас Л. И. Беленицына, ныне Кармалина.

Брат чрезвычайно интересовался всем написанным Даргомыжским. Не помню, бывал ли он у последнего, но я была один раз у него на музыкальном вечере; он жил тогда с отцом своим на Моховой, в доме Есакова, занимали они бельэтаж.

---

* Эта фраза в оригинале зачеркнута братом и потом снова подчеркнута. — *Примечание Л. И. Шестаковой.*

М. И. Глинка в 1856 году, в апреле месяце должен был уехать за несколько дней до первого представления «Русалки», потому что казенная карета была по любезности Алексея Прохоровича Чаруковского приготовлена для него на 25-е число. Но поручил мне описать ему подробно об успехе этой оперы, находя в ней много прекрасных мест [1] [...] При жизни М. И. Глинки я замечала, что как будто бы Даргомыжский завидовал ему, потому что он никогда не упускал случая подсмеяться и кольнуть брата, который всегда ему замечал: «Не ехидничай, пожалуйста!»

Но после кончины Александра Сергеевича В. В. Стасовым были изданы письма его к Л. И. Кармалиной, и в них ясно высказывается его недоброжелательство: он в них приписывает такие недостатки Глинке, которых у него решительно не было; именно: говорит, что брат единственно из тщеславия испрашивал позволения посвящать свою музыку их величествам и их высочествам. Я это должна опровергнуть, как несправедливое обвинение. Правда, что брат иногда уступал просьбам других. Я знаю все вещи и почему они сочинены, и тут же выскажу: «Польский», вальс [2] и дуэт «Вы не прийдете вновь» сочинены по просьбе (покойной) Прасковьи Арсеньевны Бартеневой, фрейлины покойных государынь. Первые вещи посвящены их высочествам. На последнюю Праск. Арс. дала Глинке французские слова, прося его распорядиться о переводе их и положить на музыку; перевод сделал Петр Павлович Дубровский (о нем есть в Записках Глинки); он был профессором польского языка, ученый, но скучный [3].

Только перевод был готов, брат сочинил музыку и немедленно отправил меня к Прасковье Арсеньевне отдать новый писанный экземпляр [4] [...].

Он не был тщеславен, но гордился своей музыкой, особенно «Русланом». Брат весьма неохотно сочинял по просьбам других, он вдохновлялся и писал, когда что-нибудь приятное волновало его.

*

...В конце 1855 года Улыбышев приехал к брату моему, в сопровождении М. А. Балакирева, отрекомендовав его как хорошего пианиста, очень любившего серьезных композиторов.

Глинка попросил Балакирева сыграть что-нибудь; он исполнил свое переложение трио из «Жизни за царя» — «Не томи, родимый»; брат слушал с большим вниманием, и после долго толковал с ним о музыке.

Когда они уходили, пригласил Милия Алекс. бывать у него чаще и пожалел, что он не раньше приехал в Петербург, говоря, что весною уедет в Берлин к Дену учиться церковным тонам. Мне же сказал, что ему кажется, что Балакирев очень дельный музыкант.

Он по постоянному приглашению брата бывал у нас очень часто, и всякий раз по приходе должен был сыграть свою фантазию на «Трио», о которой я уже говорила; мне она чрезвычайно нравилась. И после брат заставлял его играть и сам играл ему многое. Так шло время до отъезда Глинки в 1856 году 25-го апреля [5]. Перед отъездом своим он сказал мне: «Наша Оля еще мала (это дочь моя, крестница и любимица брата, ей было тогда всего 4 года), но ежели я буду жив, никого не допущу музыкально развивать ее; ежели же умру, то дай мне слово, что ты никому не позволишь кроме Балакирева начать и окончить ее музыкальное образование; в первом Балакиреве я нашел взгляды так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки. Ты можешь вверить ему Олю вполне и быть покойной, что он пойдет по стопам твоего брата, и я тебе скажу, что со временем он будет второй Глинка».

М. А. БАЛАКИРЕВ

ИЗ ПИСЕМ к Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

...Сейчас получил я из Москвы от Юргенсона Вашу книжку о Глинке [1], развернув которую, я тотчас же напал на важную неверность:

У Вас сказано, что его тело прибыло на пароходе в Кронштадт 22 мая 1857 г., а 24-го состоялось его погребение. На самом же деле пароход «Владимир» прибыл из Штетина с телом Глинки в Кронштадт 20-го мая, т. е. в день его рожденья, около 4 часов утра.

Ящик с гробом тотчас же был перенесен с парохода «Владимир» на наш пароходик, который для встречи нанят был Людмилой Ивановной, и на котором кроме ее самой находились Серов, братья Стасовы и я. В вечеру того же дня ящик с гробом был доставлен с пристани против Морского корпуса на дрогах в Лавру, а погребение состоялось на другой же день, т. е. 21 мая — в день именин Глинки. Эти замечательные совпадения дней прибытия и погребения Глинки со днями его рождения и тезоименитства оставили в моей памяти эти события неизгладимыми. Если б могли отыскаться «Петербургские ведомости» того времени, то мои показания подтвердились бы [2].

*

...Я с нетерпением продолжаю в свободное время чтение Вашей книжки о Глинке, присланной мне Юргенсоном, и опять наткнулся на важную неточность: на стр. 28 Вы, рассказывая о музыкальном невежестве Марии Петровны, которая не знала даже кто был Бетховен, относите этот анекдот к исполнению 7-ой симфонии. Я никогда не затрагивал в разговорах с Глинкой вопросов о его жене, но раз он сам почему-то рассказал мне, что она, увидя его расстроенного, возвратившегося с исполнения 9-й, а не 7-й симфонии, которая, впервые им услышанная, произвела на него подавляющее действие, спросила его: Миша, что с тобой?.. Ах, Бетховен!.. отвечал он. — Что он тебе сделал?.. [3]. Ленц в своей известной книге о Бетховене оставил нам, как очевидец, характерное описание того подавляющего восторга, который испытал Глинка, услыхав впервые 9-ю симфонию в зале Энгельгардта у Казанского моста, где ныне помещается какой-то банк. При этом было бы кстати Вам цитировать это описание Ленца, которое познакомило бы Ваших читателей с отношением Глинки к Бетховену [4].

*

...Вы выразили желание, чтобы я написал о своем знакомстве с Глинкой, и надеетесь узнать от меня о судьбе его набросков «Двумужницы». Знакомство мое с ним продолжалось недолго. Меня познакомил с ним известный биограф Моцарта Улыбышев в декабре 1855 года вскоре по приезде нашем в Петербург. Глинка был ко мне приветлив, и я к нему приходил преимущественно по утрам, показывал ему тогдашние свои сочинения, в числе коих было и Allegro из Октета (вроде Септуора Гуммеля), которое я и играл в своем концерте, программу коего Вы напечатали. Глинка благосклонно к ним относился, давал мне полезные советы касательно инструментовки. Так продолжалось до его отъезда в Берлин, куда он уехал 27 апреля 1856 г. и оттуда уже не возвращался.

Об «Двумужнице» он не говорил мне, а раз только наиграл 2 темы 1-й части своей симфонии «Тарас Бульба», которая должна была изобразить украинскую степь с «ковыль-травою» [5]. Обо всем этом я, может быть, и соберусь когда-нибудь написать, а пока обращу Ваше внимание, с Вашего позволения, на дальнейшие недочеты Вашей интересной книж-

ки. Так, говоря о знакомстве Глинки с Листом, Вы упомянули только о том, что игра Листа не удовлетворила Глинку, для которого идеалом фортепьяниста был Фильд; но далее в своих записках Глинка говорит о том, как он поражен был его музыкальностью. К сожалению, не могу сделать точного указания Вам этого, потому что кто-то взял у меня книжку «Записки Глинки» и не возвратил. Я же отлично помню его отзывы о Листе, разговор о котором возбужден был по поводу моей транскрипции трио «Не томи, родимый», которая Глинке нравилась. При этом он вспомнил транскрипцию того же трио Дёлера, которую называл отвратительной, вспомнил также транскрипцию Марша Черномора Листа, о которой отзывался, как о совершенстве удивительном. При этом он рассказал мне, что, желая испытать Листа в чтении партитур, он положил ему на пюльпитр партитуру своей интродукции «Руслана», написанную на бумаге в 24 строки, на которых едва уместились партии оркестра, хора, соло и военного оркестра. Лист, совсем не зная этой музыки, сыграл ее как будто он хорошо знаком с ней, делал правильное выражение где следовало, проявляя то необычайное художественное чутье, которое свойственно только натурам гениальным. Глинка был этим поражен.— Отношение Листа к Глинке также Вами скрыто в Вашей книжке, а между тем, тот факт, что забытого и развенчанного Глинку после неуспеха «Руслана» только благодаря вниманию к нему Листа тогдашнее общество вспомнило, и где только ожидался гостем Лист, туда приглашали и Глинку,— имеет огромную важность.

Рассказывая о знакомстве Глинки с Берлиозом, Вы почему-то ограничились выпиской из его письма к Кукольнику, только о намерении его приняться за сочинение описательной музыки на испанские темы, умолчав о замечательном его отзыве о Берлиозе, как о композиторе. Сколько помню, отзыв его такой: «В драме Берлиоз неестественен, но зато в области фантастического он дошел до такого высокого совершенства, до которого еще никто не доходил».

Эти два отзыва, о которых Вы умолчали почему-то, показывают, что Глинка был тонкий критик, и в будущем издании Вашей книжки желательно, чтоб Вы наполнили этот важный пробел, познакомив читателей с тем, как Глинка мыслил о музыке и о современных ему крупных музыкантах.

Б. А. ФИТИНГОФ-ШЕЛЬ

М. И. ГЛИНКА

Мне пришлось лишь очень короткое время пользоваться возможностью бывать у незабвенного М. И. Глинки, так как он вскоре уехал за границу.

Я был ему представлен и отрекомендован, как ярый почитатель, Даргомыжским. Впечатление, произведенное им на меня, было совершенно исключительное. Под обаянием его бессмертных «Жизни за царя» и «Руслана» я пребывал в его присутствии в состоянии немого восторга и весь превращался в слух. В существующих жизнеописаниях этого гениального композитора так подробно изложено все до него касающееся, что я лишен возможности прибавить к этому что-нибудь новое или существенное на основании личных его отношений ко мне.

Но я берегу, как святыню, в моем альбоме рукопись, которую он мне дал на память. Это отрывок из его «Патетического трио для форте-

пиано, кларнета и фагота»[1]. Заглавие при нем следующее: Fragment du trio pathétique (Re-min) par Piano, Clarinette en Si bem. et Basson, composé par M. I. Glinka a Tramezzino sur le lac de Como en 1832. «Je n'al connu l'amour que par les peines qu'il cause».

В переводе:

«Отрывок из патетического трио (ре-мин.) для фортепиано, кларнета (в си-бем.) и фагота, сочиненного М. И. Глинкой в Трамеццино, на озере Комо в 1832 году. «Я познал любовь лишь через страдания, ею причиняемые».

На один из вечеров, проведенных мной у Глинки, пришел я к нему с одним нашим общим знакомым, молодым офицером князем Шаховским (имени и отчества не помню), очень талантливым рисовальщиком и таким же ярым поклонником Глинки, как и я сам.

Я попросил Шаховского улучить удобный момент, чтобы нарисовать хоть наскоро портрет Михаила Ивановича.

В то время как Даргомыжский играл с кем-то в четыре руки, а Глинка ходил по комнате и часто останавливался, слушая и отставляя одну ногу, Шаховской успел сделать набросок его портрета первым попавшимся пером.

Портрет этот замечательно удался, и чрезвычайно типичен. Он один из немногих, в котором не только выражение, но и поза превосходно схвачены.

Он приложен в альбоме при рукописи Глинки[2].

Ю. Д. БЕР-СТУНЕЕВА

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Близких родственников М. И. Глинки осталось в живых очень немного. Нам следует пользоваться всяким случаем свидания с ними, если мы желаем знать хотя бы самые незначительные факты из жизни гениального творца «Руслана».

Навестить племянницу М. И. Глинки, Юлию Дмитриевну Бер, урожденную Ступееву, дочь Марии Ивановны, сестры М. И. Глинки,— было давним моим желанием. Юлия Дмитриевна близко знала Михаила Ивановича, своего «дядюшку», как она выражается, знала его до 23 лет своей жизни, именно до поры, его последней — увы! безвозвратной поездки в Берлин, и все, что она знает о Михаиле Ивановиче, живо стоит пред ней во всех своих картинах и разговорах. Добродушная, вся уже седая, но сохранившая бодрый вид и светлый взгляд, Юлия Дмитриевна постоянно живет в имении Починок, доставшемся матери ее после смерти Михаила Ив-ча, любимом Глинкой. В этом имении Мих. Ив. провел не мало времени, и в доме до сих пор сохранились покои, где жил Мих. Иванович.

Само собою понятно, Юлия Дмитриевна вспоминает о своем дядюшке с истинным почтением и с каким-то благоговением. Некоторые вещи, оставшиеся ей от Мих. Ивановича, она передала на хранение своему сыну, внуку М. И. Глинки, Н. Д. Беру. С гордостью Н. Д. Бер показывает вам перо, которым писал М. И. Глинка, его портреты с надписями, письма, снимки с имений Глинок. Одну из реликвий рода Глинок, колыбельку, в которой вынянчился Михаил Иванович вместе с своими сестрицами, Николай Дмитриевич пожертвовал в городской музей Смоленска, основанный кн. Тенишевой, а часть снимков отпечатал в «Ниве».

Но обращусь к тому, что порассказала Юлия Дмитриевна. В настоящее время ей уже семьдесят три года, но, несмотря на это, она производит впечатление женщины в пятьдесят пять лет,— до того еще свежа и энергична. «Дядюшку» своего, когда она делится воспоминаниями о нем, она видит «точно живым». По ее словам, это был человек необычайной доброты, слабой воли, подпадавший быстро под чье-нибудь влияние, не терпевший возле себя раба, крепостничества. Кукольники на него влияли так же сильно, как и дон-Педро. В житейском обиходе он был непрактичным в высшей степени: не знал счета деньгам, не знал, как устроить себя лучше, и все отдавал в руки других. Без «нянек» он не мог жить, и тот, кто мало-мальски относился к нему внимательно, пользовался безграничным доверием. Но и он умел притягивать к себе симпатии. Дон-Педро, живя в доме Глинок, просто не знал, чем угодить Михаилу Ивановичу. Между прочим дон-Педро, не владевший русским языком, отлично разгуливал по Петербургу и, когда терялся, подходил к первому извозчику и выпаливал: «Десять копеек. Красный мост!» Больше он ничего не знал.

В обществе Михаил Иванович был любимцем за свой приветливый и ласковый характер. Появление его в обществе или на музыкальных вечерах, напр. в училище глухонемых, где муж сестры его, Елизаветы Ив., был директором, действовало на присутствовавших отлично и настраивало всех самым благотворным образом. Он любил послушать игру на фортепиано, пение, часто сам певал, и как! Небольшой тенорок Мих. Ивановича обладал особенной способностью раба повиноваться своему хозяину. Он до того пел выразительно, с таким чувством, что невозможно было оставаться долго равнодушным к его удивительному пению. Пел он свои романсы. Каждый музыкальный вечер заключался тем, что Мих. Ив. пел свой любимый романс «Прощайте, добрые друзья». Вероятно, никто и никогда так не споет его. По окончании его Мих. Ив. раскланивался с присутствующими, и после этого он ничего больше не играл и не пел.

Михаил Иванович всегда был компанейским человеком, хорошим товарищем. Слабый, вечно больной, всю свою жизнь возившийся с лекарями, органически, с дней своей юности, не переваривавший запаха пластыря, Мих. Иванович не отставал от друзей, и иногда, в ущерб своему здоровью, просиживал ночи напролет у Кукольников за чаркой вина, за пением, игрой и нескончаемыми разговорами. Эта жизнь не мало вредила здоровью Мих. Ивановича. [...].

Но были и другие причины, почему Михаил Иванович так льнул к «братии», к веселью, иногда бесшабашному, заканчивавшемуся кутежами. Он страдал от непризнания, не переносил его, он слишком много потерпел от неудач семейной жизни, от державшей его всю жизнь в своих когтях болезни. Конечно, при подобных условиях следовало бы беречь Мих. Ивановича, но кто на это был готов? Во всяком случае не «братия», которой он был дорог как друг, не родственники, от которых он был чаще всего далеко, за границей. Невнимание к Мих. Ивановичу выразилось в конце-концов в том, что он, вопреки обычаю и своим привычкам к «нянькам», был отпущен последний раз в Берлин один-одинешенек, и умер там тоже один. Интересно, когда потом родная сестра Мих. Ив., Людмила Ивановна Глинка-Шестакова, написала Дену, похоронившему Глинку и приславшему счет по похоронам, чтоб он выслал халат ей Мих. Ивановича, то Ден ответил, что халат ценности никакой не имеет и потому он не вышлет его Людмиле Ивановне. А между тем, это именно тот халат на беличьем меху, с которым Мих. Иванович не расставался с юных дней вплоть до самой смерти, так сказать — фамильный.

Единственно, чем было высказываемо внимание Мих. Ивановичу,— это перепиской его сочинений. Юлия Дмитриевна сама переписала для Энгельгардта и «дядюшки» не мало его сочинений. Между прочим Юлия Дмитриевна до настоящего времени никак не может понять, почему после смерти «дядюшки» его сочинения были «посвящаемы» некоторым лицам, например Листу. При жизни своей Мих. Иванович никому своих больших оркестровых сочинений не посвящал, а поэтому не следовало бы и распоряжаться волей Михаила Ивановича. Кстати, Юлия Дмитриевна не удовлетворяется большинством биографий Михаила Ивановича. Она находит в них и много прикрас и вещей, далеко не соответствующих беспристрастной правде. Впрочем, закончила наше свидание племянница Глинки, про Мих. Ивановича еще многое неизвестно миру, и так, вероятно, будет продолжаться долго, пока, по крайней мере, род Глинок не будет делать секрета про всю жизнь своего гениального сородича, не скрывая ничего из его жизни. Так следовало бы, говорила Юлия Дмитриевна, поступить потому, что Михаил Иванович не принадлежит давно уже ни родственникам его, ни знавшим его,— он и все о нем давно уже сделались достоянием всего русского народа, всего мира. В заключение она сказала, что близ Починок, где она проживает, есть имение г-жи Мантыцкой, прадед которой, А. И. Киприянов, был большим любителем науки, участвовал в Отечественной войне 1812 года, превосходно знал все детство и юность Мих. Ивановича, описал их до мельчайших подробностей. В этих воспоминаниях, по ее словам, много заключается того, что неизвестно биографам. Предстоящим летом внук Глинки, Н. Д. Бер, непременно хочет достать эти воспоминания и обнародовать их [1]. На все это только можно сказать — помогай бог! Широкая гласность, беспристрастие — друзья истины.

На этом и кончилась наша беседа с Юлией Дмитриевной Бер [2].

Л. И. ШЕСТАКОВА

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ И КОНЧИНА МИХАИЛА ИВАНОВИЧА ГЛИНКИ

Брат окончил свои Записки 1854 г. приездом своим в Царское, а умер он в 1857. Я хочу, насколько память моя и письма брата позволят, пополнить этот пробел и сообщить о нем всё, что я знаю, не только как о композиторе, но и как о человеке.

Дача наша была в Царском селе на Грязной в доме Мейера—очень удобная, с хорошим балконом и небольшим садиком; оба парка были очень близко от нас. Вообще жилось хорошо; брат был здоров, доволен. Обыкновенно день его был расположен следующим образом: вставал он довольно рано и исписывал мелким шрифтом целый лист своих Записок; часов в 10 приходил к чаю (он обыкновенно пил жидкий чай с миндальным молоком) и прочитывал мне написанное им в то утро; поговоря немного, мы уходили на балкон. Иногда он писал что-нибудь (все лето он решительно ничего не сочинял, но наоркестровал несколько пьес[1]), а чаще читал один, или я ему читала громко. Для отдыха он валялся или занимался с девочкою моею, его крестницею (которую он очень любил), на ковре, разостланном тут же на балконе, и когда бывало принесут им еще котенка, то он оставался очень доволен. В 1-м часу мы завтракали, потом обыкновенно приезжали знакомые из Петербурга; вечером ходили гулять в один из парков или в оранжереи, которые тоже были недалеко от нас.

Так шли день за днем, тихо, покойно; исключения были редки. 21 мая, в день ангела брата, собралось у нас большое общество, и брат был весел. Чаще всех посещали нас в это время: А. Ф. Львов, В. П. Энгельгардт, И. А. Шестаков, А. Н. Серов, Д. В. Стасов, К. П. Вильбоа и П. П. Рындин с женою. Василий Павлович Энгельгардт чрезвычайно любил брата, постоянно доставлял ему всевозможные музыкальные наслаждения, даже в Царском устроил музыкальный квартетный вечер с Пиккелем и другими; между прочими вещами исполняли одно из юношеских произведений брата, и брат не узнал своего квартета [2]. Помню, как будто бы теперь вижу, довольное лицо брата, когда он слушал прелестное исполнение артистов. Он глубоко ценил расположение к нему Энгельгардта, да и понятно: с его душой не дорожить такою постоянною привязанностью было невозможно. Иван Алексеевич Шестаков и Александр Николаевич Серов гащивали у нас. Первый был родственник моего покойного мужа, человек серьезно образованный; мы его любили, и он, как казалось тогда, был хорошо расположен к нам Второй же, А. Н. Серов, присутствие которого доставляло брату и мне большое удовольствие, был тогда веселый молодой человек, знавший превосходно музыку, с большими литературными познаниями, постоянно в хорошем настроении, остроумию его не было конца. Часто у него с братом шли толки о музыке и продолжительные; тогда, насколько я помню, Александр Николаевич любил «Руслана»; не раз слыхала я, как он исчислял красоты этой оперы самому брату. Еще из посетителей был П. П. Дубровский, профессор польского языка, академик; он был переведен из Варшавы, где имел случай оказать брату несколько услуг. Брат никогда не забывал малейшее добро, сделанное ему; к тому же Дубровский был человек чрезвычайно добрый, но имел такую страсть спорить, что иногда выводил брата из терпения. Помню, однажды страсть Дубровского была в полном разгаре; брат долго слушал его, потом, не отвечая ему, подошел к портрету покойного государя императора Николая Павловича, стал перед ним на колени, с словами: «Ваше императорское величество! уничтожили вы виленский университет, уничтожьте и московский (Дубровский воспитывался в московском университете), чтобы подобных сему господину меньше было на свете». Конечно, эту выходку сопровождал взрыв смеха лиц действующих и присутствующих; этим и кончился на этот раз спор.

Так шло время до августа; мы никуда не ездили — брат не любил; один раз всего были в Павловске на музыке, и то по моему желанию. В начале августа Энгельгардт уехал за границу: я заметила, что отъезд его грустно отозвался на брате; к тому же приближалась осень; время начиналось холодное, дождливое, ночи темные,— все это вместе довело до того, что брат начал спешить переездом в город. Квартира была уже отыскана и нанята мною в Эртелевом переулке, в доме Томиловой, и 26 августа мы переехали в Петербург. Странно из Царского переехать в августе месяце, тогда как там осень так хороша, но брат находил, что холодно, а мне кажется, он спешил переехать потому, что начались уже вечера, а посетителей по случаю дурной погоды было меньше, и он скучал.

Итак, 26 августа 1854 г. мы перебрались в Петербург; квартира наша была хорошая, а зал для музыки чрезвычайно обширный и с хорошим резонансом. Скоро по переезде в город девочка моя занемогла опасно; брат прервал все свои занятия и совершенно посвятил себя заботам о нас. Надо было видеть, с каким горячим участием он помогал мне ухаживать за девочкою и берег меня, он иногда ночами приходил сидеть со мною, ходил чуть слышно и на это время совершенно отказывал себе

в музыкальных и всяких удовольствиях. С какою деликатностью, мягкостью он обращался с нами всегда, а особливо в это время!.. он превзошел себя, и когда моя девочка совершенно оправилась, первое, что он сочинил, была «Детская полька», ей к елке.

В конце этой зимы или весною он сочинил «Торжественный польский» для коронации императора Александра II, который, по приказанию императора, и игрался. Помню, что в продолжение этой зимы, с 1854 на 1855 г., брат выезжал очень мало. Он вообще был домоседом, занимался и проводил свой день попрежнему, с тою разницею, что у нас собиралось очень много и часто пели, играли; иногда игра доходила до 12-ти рук. В это время бывали у нас: П. А. Бартенева, М. В. Шиловская, А. Я. Билибина и много других. А. С. Даргомыжский бывал у брата довольно часто, и обыкновенно брат бывал ему очень рад, но не обходилось дело без разных выходок со стороны брата. В то время Даргомыжский писал свою «Русалку» и приносил брату прослушать написанное. Брат восхищался многим в этой опере, но когда Даргомыжский пропел ему арию княгини в 3-м акте «Дней минувших наслажденья», брат сказал: «Это что-то очень смахивает на арию Гориславы из «Руслана» в 3-м акте», Даргомыжский не захотел, верно, спорить с братом и отшутился очень мило: «Э, брат, сказал он, тебя все чужие обкрадывают, отчего же своему не пощипать немножко?»

В другой раз, когда А. С. был не в духе, то на замечание брата, что один из мотивов «Русалки» отзывается другим сочинителем, Даргомыжский с сердцем отвечал: «Это ты воображаешь или просто выдумываешь». Тогда же брат уговаривал Даргомыжского, конча эту оперу, непременно начать комическую, говоря, что он заранее уверен, что это выйдет chef d'oeuvre. Но странно, Даргомыжский всегда как будто обижался этим и даже один раз сказал ему: «Неужели ты думаешь, что я, кроме комических вещей, ничего не могу сделать?» Брат говорил ему, что, конечно, он сам видит и знает, что в «Русалке» и не комические вещи превосходны, но что, по его мнению, написать комическую оперу нисколько не легче, и что для этого нужен особенный талант, который он и встретил только в нем одном.

Помню еще одну сцену брата с Даргомыжским. Брат любил советовать писать другим, но когда уговаривали писать его самого, он обыкновенно, ежели бывал в дурном настроении, оставался очень недоволен и сердился; если же бывал в духе, то обращал эти уговоры в смешную сторону. Так однажды, когда Даргомыжский начал говорить ему, что стыдно ему с таким талантом не сочинять, брат, вместо ответа, запел ему его романс «Каюсь, дядя, чорт попутал», и его же пискливым дискантом; в первую минуту А. С. был поражен, но продолжал свои увещевания; чем более А. С. уговаривал брата, тем тот сильнее старался выпискивать «Дядю», и кончилось тем, что А. С. сказал: «Какой ты брат, школьник!» и заговорили о другом.

В эту зиму брат бывал у князя Одоевского и Волконского на музыкальных вечерах и был очень доволен, слыша там хорошую музыку и превосходное исполнение. Еще он бывал у Ломакина, слушал певчих Шереметева, исполнявших пьесы древних итальянских и немецких сочинителей.

Брат всегда сильно любил музыку Бетховена, Баха, Генделя, но в эту эпоху более всего восхищался Глюком. Он не раз рассказывал мне о восторге, доведшем его до слез, когда, проездом чрез Берлин, он слышал на сцене «Армиду» Глюка, наигрывал мне места, которые более подействовали на него, и можно сказать, упивался этою музыкою.

В эту же зиму я упросила его быть со мною в театре, и мы были

два раза. Видели Лаблаша в «Barbiere de Séville» *, потом мне непременно хотелось вместе с братом видеть «Жизнь за царя», он согласился. Но при поднятии занавеса он был неприятно поражен, увидя, как небрежно давалась эта опера.

После первых представлений в 1836 г. он не видал свою старуху, как он называл «Жизнь за царя», и в 19 лет не было подновлено ничего; те же самые костюмы, те же декорации, и польский бал освещался 4-мя свечами; брат на это заметил мне, что скоро будут освещать его двумя сальными огарками. Но что выделывал оркестр, какие брались темпы, ужас! Я понимаю, какая была большая жертва со стороны брата для меня, что он немедленно не оставил театр Но он восхищался Петровым, и тут же в роли Вани он заметил голос Леоновой (впоследствии она сделалась его ученицей). В один из антрактов вошел к нам в ложу князь Одоевский и шепнул мне, что брата хотят вызывать, и шепнул так громко, что брат, услыхав это, встал с своего места и вышел из ложи, сказав мне: «Подъезжай, пожалуйста, к квартире директора и пришли за мной человека». Останавливать брата не было никакой возможности, я знала хорошо его характер. Точно, его вызывали, но тут же со сцены было объявлено, что он уехал. Более я его никогда не звала в театр и ужасно досадовала на себя, что и этот раз попросила его быть со мною в «Жизни за царя», потому что он на другой же день занемог сильным расстройством нерв. Гейденрейх (как доктор его и друг, человек истинно любивший брата, и по сие время сохранивший дружеские отношения со мною) знал хорошо его мягкую натуру и, с свойственною самому деликатностью, успокоил его нервы; недели через две он оправился [3].

Вскоре после этого, Дар. Мих. Леонова приехала к нам, и брат начал заниматься пением с нею; голос ее ему нравился, и он начал инструментовать разные романсы и пр. для ее предполагаемого концерта[4]. Как теперь вижу его сидящим в зале, в своем любимом халате (надо заметить, что брат всегда носил зимою халаты на заячьем меху, подбитые шелковою материею), близ стола и усердно выписывающим партитуру... Вдруг вбегает неожиданно Оля, прямо к брату: «Мися, игляй» (надо заметить, что брат не позволял моей девочке звать его дядею, а хотел, чтобы она звала его Миша; так и было, конечно), брат с улыбкой, доброй, хорошей улыбкой оставлял работу и садился играть; потом девочка затевала петь, и брат учил ее «Ходит ветер у ворот» и радовался, когда она брала верные ноты. Иногда он сам танцовал с нею, а иногда, чтобы посмешить Олю, танцовал мазурку с 60-летнею старухою (нянею моей девочки).

В этом 1855 г. великим постом брат хотел слышать сочиненную им перед этим церковную музыку: эктении на обедни в три голоса и «Да исправится». Чрез князя Волконского устроилось так, что архимандрит Сергиевой пустыни был сам у нас и пригласил брата и меня приехать в назначенный им день в пустынь; брат был не очень здоров и ехать не мог, но отправил меня одну. С этого времени брат начал подумывать серьезно о церковной музыке и начал понемногу заниматься церковными тонами [5].

Но вскоре музыка другого рода отвлекла его от этих занятий; ему вдруг пришла мысль написать еще небольшую оперу «Двумужница», и он все острил, что ему очень идет писать эту оперу, потому что его жена была двумужница (она вышла замуж за Васильчикова, что было доказано). Начались хлопоты, толки о новой опере. Приблизительно

* «Севильский цирюльник», опера Россини.

около этого времени брату захотелось послать обе оперы свои и романсы в Берлин Дену для публичной библиотеки. Партитуры опер он отдал переписывать, и потом сам поверял их, а отыскать и собрать романсы он возложил на меня; хлопот было довольно: брат помнил, при ком и в котором году писал он каждый романс, но кому они были подарены или проданы, не помнил. Об иных из них надо было писать к разным лицам, не только в Петербурге, но даже во внутрь России и за границу, спрашивая, где можно отыскать; других же совсем не оказалось, и он написал их сызнова. Когда же, наконец, все было отыскано, и я привезла ему их, распределя по годам, брат вздумал пересмотреть их, и ему попался дуэт, переложенный из баркаролы «Уснули голубые сегодня, как вчера». Переложение было ужасное, и тут же было напечатано, что переложено Глинкою. Брат вышел из себя и, взяв этот дуэт, поехал жаловаться, но приехав к квартире Дубельта, заметил, что свертка уже не было; верно, садясь в экипаж, он выронил его из рук, потому что из кареты сверток не мог же выпасть. Брат вернулся домой раздосадованный, но более не жаловался, а только сделал выговор фабриканту этой музыки, потому что эта переделка оказалась его работой [6].

Скажу здесь несколько слов о характере брата. У брата была наивно детская, мягкая, деликатная натура, и ничто не могло поколебать ее, ни семейные дрязги, ни кружки, в которые судьба забрасывала его; равно ничто не могло повредить его таланту; доказательством тому служат его последние произведения: «Руслан», «Камаринская» и две «Испанских увертюры». Брат никогда не мог писать по заказу; он писал только тогда, когда что-нибудь сильно, приятно действовало на него, будь это женщина, природа, климат, превосходное произведение искусства; тогда он вдохновлялся. Но что в России ему было труднее писать чем где-нибудь, это очень понятно: климатом и природой он восхищаться, конечно, не мог, а полное пренебрежение к его таланту со стороны русского общества парализовало в нем всякое вдохновение. Что бы написал брат, ежели бы жил теперь, когда так горячо относится большая часть публики к его произведениям!

Он не был рассеян, но неуменье вести дела было вообще сильно в нем: он не любил никаких дел и хозяйственных дрязг. Но что в нем было развито до невероятных размеров, это мнительность,— он так боялся смерти, что до смешного ограждал себя от всяких малостей, которые, по его мнению, могли влиять на его здоровье. Он был иногда нездоров, как и все бывают, но он себя считал всегда больным и даже часто близким к смерти, и потому иногда выходили презабавные шутки. Так, например, в этом же 1855 г., в первый день праздника пасхи, утром вошел он в мою комнату бледный и чуть слышным голосом сказал: «Мне худо», и на вопрос мой, что с ним? он показал мне, что на щеке у него показалась кровь. «Видишь, кровь уже выходит», сказал он. Я, зная, что он постоянно сам бреется, поняла, что он верно порезал себя немного, и сообщила ему мое предположение. Он успокоился и даже повеселел, и мы пошли с ним поздравить нашу добрую хозяйку, старуху Томилову, с праздником (она жила в том же доме и очень была внимательна к нам). Поздоровавшись с нею, я оглянулась, чтобы уступить место брату, но его уже не было в комнате. Я поняла в чем дело,— у хозяйки на столе лежала суконная салфетка, пропитанная камфорой и перцем. Пробыв несколько минут, я ушла, сказав, что верно брату сделалось дурно. Возвратясь к себе, я нашла уже брата в другом платье, а то, в котором он ходил к Томиловой, было приказано выбросить из дому: по словам брата, в нем была отрава от камфоры. Дело в том, что он сам постоянно лечился гомеопатией, у него была маленькая аптечка, и потому он ника-

ких сильных запахов выносить не мог; духи для него были также антипатичны, как и камфора, и все пряности вообще. Перец, лавровый лист и все остальные пряности были изгнаны из нашей кухни, т. е. на словах, а на деле бывало так, что ежели суп ему по вкусу, и он заметит в нем лавровый лист или перец, то и прикроет их куском говядины, а суп кушает на здоровье. Помню, раз был он в хорошем настроении и, заметя лавровый лист в супе, сказал мне: «Не люблю я лавров ни на голове, ни в супе»... Я боялась, что посещение Томиловой не пройдет даром, что он вообразит себя больным, но в этот день было у нас много посетителей, он рассеялся, и дело о салфетке прошло без последствий.

Прошли праздники, канва для оперы была уже готова, отыскан либреттист, некто Василько-Петров, довольно неважный литератор и преподаватель декламации в Театральной школе. Много, очень много мотивов были у брата уже готовы, другие вырабатывались, одним словом, все шло как нельзя лучше. В половине мая я должна была уехать по делам в деревню. Брат оставался в Петербурге. Я простилась с ним в то время, когда он был совершенно здоров, весел и доволен. Он с удовольствием занимался пением с Леоновою, принялся соображать оперу горячо и с любовью. В одной из комнат он сделал решетку у окна и завел более 12 птиц (которых он страстно любил); при нем остались верные, хорошие люди: повар, человек и женщина, на которую я возложила всю хозяйственную часть, чтобы ничем не беспокоить брата, и уезжала совершенно покойная, зная, что Гейденрейх и другие знакомые будут навещать его и беречь. Для него уход был необходим; он так привык к этому с самого детства, что уже это превратилось у него не в привычку, но в необходимость. В деревню брат писал мне, как обыкновенно, раз в неделю. Описывал, что делал в прошлую неделю и что намерен был делать в будущую. Некоторые выписки из этих писем находятся в статье В. В. Стасова под заглавием: «М. И. Глинка», и потому я скажу о них вкратце. В июне письма его были хорошие, веселые, довольные; в июле он начал жаловаться на жары, на В. В. Стасова, который назойливо требует, чтобы брат сочинял, тогда как он этого не может; потом на либреттиста; в конце июля он уже жаловался на все и всех, а в начале августа я получила от него письмо, в котором он просил меня поспешить приездом, чтобы выпроводить его в Варшаву, потому что он более оставаться в Петербурге не может.

Я, конечно, не заставила брата повторить его просьбу и немедля возвратилась к нему. Он нам очень обрадовался и сказал: «Ты мне сделала сюрприз; я не ждал тебя так скоро». На мой ответ, что я поспешила исполнить его желание и привезла с собою все, что нужно для его отъезда, он сказал мне: «О делах ни слова; три дня ты у меня гостья, а потом поговорим». Но не дождались мы трех дней, и на другой же день он уже решил, что остается в Петербурге до весны, что «Двумужницы» писать не будет, что она ему опротивела по многому и что либреттист его наделал ему неприятностей (об этом он упоминает в письме к Энгельгардту). Что именно было, не знаю; брат не сообщил мне, сказав, что это меня огорчит.

Тут скоро мы познакомились с Беленицыною, Екатериной Николаевною; старшая дочь ее, Любовь Ивановна (ныне Кармалина), была очень милая, образованная девушка с большим музыкальным талантом, пела превосходно, прямо с листа в одно время музыку, голос и слова, как будто эта вещь была давно ей известна. Брат был в восторге от такого таланта, и она часто певала у нас под аккомпанемент брата. Он в эту зиму выезжал еще меньше; помню, раза два был у князя Одоевского и еще у кого-то на музыкальных вечерах (в театр я ему не предлагала

ехать). У нас же в эту зиму, как и в прошлую, собирались, музыканили, и к прежним еще прибавились Беленицыны. Даргомыжский бывал очень часто; он так же, как и брат, восхищался талантом Люб. Ив., был дружен с ними, и почти всегда вместе с ними бывал у нас, и Люб. Ив. часто певала партию Наташи из «Русалки».

В начале этой зимы пришла фантазия брату заделать дверь гостиной в залу: «...для того, говорил он, чтобы иметь особую квартиру, и чтобы иметь возможность принимать разных лиц, которых при общей квартире неудобно было принимать». Я не противилась, зная хорошо, что при настойчивом характере брата это ни к чему не поведет и он тем более сделает по-своему. Вообще нужно было уступить ему и предоставить самому со временем обдумать и разобрать дело, и тогда он сам убеждался, что ошибся, и поправлял дело, ежели его возможно было поправить. Так случилось и теперь: хотя я вполне сознавала, что это нелепость, но, зная его, уверена была, что это ненадолго; дверь забили, оклеили шпалерами с его стороны и не осталось следа двери; в первые дни брат был доволен, потом начал находить неудобства, и кончилось тем, что чрез две недели пришлось опять отдирать шпалеры и отколачивать дверь, и опять все пошло по-старому.

К празднику я сделала елку своей девочке; на другой день брат вздумал просить меня, чтобы я сделала е м у елку. Я думала, что он шутит, но оказалось, что ему на самом деле пришла фантазия, чтобы у него в зале была елка. Он сказал мне: «Это будет моя елка и я приглашу на нее, кого захочу».

Он пригласил на елку к себе семейство Беленицыных, Даргомыжского, его сестру Софью Сергеевну Степанову с мужем [7] и больше никого. Зажгли елку, и ему вздумалось танцовать мазурку кругом дерева, меня засадили играть мазурку, и начались танцы. Даргомыжский с Люб. Ив. в первой паре, а брат с сестрой ее Софьею Ивановной во второй. Сначала все шло хорошо, выделывали разные фигуры и брат справлялся по своим летам и тучности хорошо, но Даргомыжскому вздумалось подтрунить над братом, и он, быв в первой паре, затеял фигуру, в которой кавалер должен был становиться на колени. Сам он очень легко и ловко сделал ее, но когда дошла очередь до брата, он с трудом стал на колени, но встать решительно не мог; все дамы бросились поднимать его, смех был общий, а Даргомыжский стоял в стороне и злокачественно улыбался; брат в шутку сказал ему: «Ведь ты надо мною съехидничал...» Конечно, мазурка тем и кончилась, и елка с нею. Началась музыка: брат с Даргомыжским играли в 4-ре руки, потом все пели по очереди и вместе; благодаря выдумке брата, все мы провели вечер очень приятно.

В это время приехал к брату Улыбышев с М. А. Балакиревым, и потом последний бывал у нас довольно часто. Брат предсказывал Балакиреву блестящую музыкальную будущность.

Девочка моя стала немного больше, и брат часами занимался с нею, рисовал ей, рассказывал сказочки, иногда играл, пел с нею. Видно было, что она дает ему развлечение, и он вообще детей уже такого возраста очень любил, зато как искренно ненавидел новорожденных и вообще очень маленьких (своих детей у него никогда не было). После праздников он занемог, и до начала апреля не выходил из комнаты; тут-то он сочинил последний романс свой, по неотступной просьбе Павлова, на слова его: «Не говори, что сердцу больно от ран чужих» [8].

Брата посещали попрежнему; попрежнему же производили разные музыки; кто именно посещал брата, всех не упомню [9], но знаю, что в это же время Даргомыжский представил брату В. Н. Кашперова, который был недолгое время в Петербурге. Он приходил к брату спрашивать совета

насчет музыкальных дел своих (он занимался музыкой). Брат полюбил его, и потом в Берлине уже они видались ежедневно. Еще зимою брат изменил свое намерение ехать в Варшаву и решил поселиться в Берлине.

27-го апреля был назначен день его отъезда. Алексей Прох. Чаруковский выхлопотал брату казенную карету и почтальона, контрабасист филармонического общества, г. Мемель, охотно взялся проводить брата до Берлина, чтобы повидаться со своими родными. Начались хлопоты по этому случаю. За день до отъезда пришел В. В. Стасов и сказал мне, что не худо бы снять портрет с брата; потому что в течение 14 лет, с самого 1842 г., когда был сделан литографический портрет, помещенный при «Руслане», мы не имели ни одного портрета брата [10]. Я поблагодарила его за эту мысль и попросила предупредить Левицкого, что мы будем завтра в час. Я была уверена, что упрошу брата поехать со мною, и точно брат, хотя не совсем охотно, но согласился; итак, ежели мы имеем хороший портрет брата последних лет его жизни, то этим единственно обязаны В. В. Стасову; у меня столько было забот об отъезде брата, что наверное мне не пришло бы в голову снять портрет его.

Я уверена была, что он поселится в Берлине на долгое время (потому что перемена места для него была неприятна, к тому же по его летам беспокойная жизнь путешественника была не под силу), и мне хотелось, чтобы он, приехав на место, нашел в своих чемоданах все, что он любил и к чему привык, и я только об этом и думала тогда.

Пришло и 27 число, час отъезда был назначен в 12$^1/_2$; все собрались к этому времени, карета была уже готова, почтальон не раз говорил, что пора ехать, а я все упрашивала брата подождать немного, именно потому, что В. В. Стасов не приходил еще, и я знала, что ему было бы очень грустно не проститься с братом (В. В. Стасов имел тогда привычку непременно опаздывать); наконец, пробило час, и брат настоятельно потребовал ехать. Не успели мы подойти к карете, как явился В. В. Стасов, он и я сели с братом в карету и проводили его до заставы. У заставы он вышел из кареты, простился с нами, потом плюнул, сказав: «Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать».

На возвратном пути мы все говорили о том, как бы сделать, чтобы брат к зиме возвратился в Петербург; я знала, что это невозможно, да даже, бывши свидетельницею всего тяжелого, что брат переиспытал, перестрадал и перечувствовал за эти два года, я бы и не решилась просить его приехать. Он сильно и глубоко чувствовал малейшие неприятности; несчастная семейная жизнь его развила в нем нервную чувствительность до высшей степени; музыка его была ему дорога, и после семейной катастрофы стала еще дороже, а что же он видел в Петербурге? «Жизнь за царя» итальянцы вытеснили с Большого театра на Александринский. Опера эта давалась с полным пренебрежением во всех отношениях, и когда давалась? или в табельные дни! — не по музыке, а по имени оперы [11] или когда почему-нибудь нельзя было давать других опер (не разучены были, или кто болен), а для «Жизни за царя» не нужно было даже репетиций! В этом случае она до сих пор служит подставной. Брат не раз говорил мне, что из «Руслана» он может сделать десять таких опер, как «Жизнь за царя», и все дельно понимающие музыку тоже ставят эту оперу несравненно выше «Жизни за царя». Еще он говорил мне: «Поймут твоего Мишу, когда его не будет, а «Руслана» через сто лет», но предсказание его осуществилось раньше этого времени.

И такая опера была совершенно и з г н а н а из репертуара, должно быть за негодностью! Этого мало: иные из приятелей брата позволяли

себе, для красного словца, конечно, на аристократических вечерах, рассказывать про брата разные некрасивые вещи, а другие считали обязанностью передавать это брату. Все это страшно его тревожило, и я уверена, что не только в Берлине, но даже в Варшаве он был покойнее, потому что все неприятное было отдалено от него, и он не видал и даже не слыхал ничего такого, что бы могло раздражить его. Хотя я и по отъезде его видала и слышала вещи, которые его огорчили бы, но я не сообщала ему о них.

Иногда он в письмах спрашивал меня, идут ли и как его оперы и проч., но я, не имея сообщить ему ничего приятного, оставляла его вопрос, как будто не заметила его. Надо было видеть и слышать, как шла тогда «Жизнь за царя», чтобы иметь понятие, до чего можно исказить хорошую музыку. Теперь дело другое: благодаря С. А. Гедеонову начали обращать внимание на русскую оперу, и благодаря Э. Ф. Направнику, который сам артист и понимает и любит хорошую музыку, оперы исполняются добросовестно. Тут могу привести я событие, случившееся со мною года три тому назад. В разговоре о музыкальном деле, одно из тогдашних высокопоставленных лиц, имевших влияние на театр, сказало мне: «Нам все равно, кто сочинил, что сочинил; для нас тогда только музыка хороша, когда она приносит доход». Что же и говорить, ежели искусство превращено в товар.

Вспоминаю еще, как однажды во время представления «Руслана» были в моей ложе знакомые и ужасно смеялись при виде костюмов, говоря: что верно из всех кладовых вытащили их для просушки... *.

Брат, по приезде в Берлин, поселился недалеко от Дена. Вскоре приехал туда В. Н. Кашперов с женою и нанял квартиру тоже близко от брата. Скоро по приезде его, я ему писала и просила продолжать «Записки» (копия которых была с ним). Он мне ответил, что записок продолжать он не будет, потому что нечего писать, что, писавши аккуратно раз в неделю, он мне сообщает все, что случается с ним...

В самом деле, он вел жизнь чрезвычайно тихую, покойную и однообразную; часы его были распределены, как и в Петербурге: каждое утро он работал с Деном, или то, что он задавал ему (он хотел непременно пройти весь курс церковных тонов с Деном). У него были две ученицы пения, и он занимался с ними, равно и с женою Кашперова, пением [12]; с самим Кашперовым занимался инструментовкой; гулял, бывал в театре, слышал Бетховена, Глюка, и был в восторге от оркестра и хоров, также слыхал квартеты, словом недостатка в музыке не было. Но больше всего занимала его работа с Деном: он отдался ей совершенно (и потом написал 2 фуги); радовался очень, что избавлен от посетителей «с каплей яда на языке», как писал и говаривал он. В самом деле, он был очень доволен и покоен в Берлине в продолжение десяти месяцев, которые он прожил там. Иногда он жаловался на погоду, на здоровье, но на людей никогда. Кроме обыкновенных посетителей, Дена, Кашперовых, двух учениц и доктора, его посещал Мейербер, и все русские путешественники, которые проезжали через Берлин. Его предположение было остаться в Берлине до мая 1857 г. (он надеялся к тому времени пройти с Деном все, что ему было нужно); в мае я должна была приехать к нему в Берлин и там уже решить вместе, где поселиться на житье. Предполагалось ехать или в Италию, или в южную Францию, туда, где нет моря (брат моря не любил, думая, что оно ему вредно; равно не любил Швейцарии, говоря, что горный ветер для него невыносим). Но планы наши судьба разрушила.

* Далее густо зачеркнута одна фраза, в которой только можно разобрать: «Теперь у нас иное: Н. А. Лукашевич»...

Прилагаю последнее письмо, полученное от него 27/15 января 1857:

«Спешу сообщить тебе две приятные вести. 1) На днях уехал в Петербург состоящий при здешнем посольстве священник В. П. Полисадов и охотно взялся доставить тебе кипарисный ящичек, премило отделанный перламутром, с двумя шелковыми платочками. Если получишь, то прибереги до дня рождения нашей Оли, а в день самого ее рождения отдай ей, поздравь от меня и скажи, что я ее помню и люблю, и если доживу до ее детток, то и им буду добрый родной. 2) 21/9 января исполнили в Королевском дворце известное трио из «Жизни за царя»: Ах, не мне бедному сиротинушке. Пела партию Петровой по справедливости любимая здешней публикой M-me Вагнер, она была в ударе и пропела очень, очень удовлетворительно. Оркестром управлял Мейербер, и надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях. Я также был приглашен во дворец, где пробыл более четырех часов. Чтобы понять важность этого события для меня, надобно знать, что это единственный концерт в году, tout en grand gala *: публики было от 500 до 700 особ, все залито золотом и сверкало бриллиантами. Если не ошибаюсь, полагаю, что я первый из русских, достигший подобной чести. Письма Мейербера как доказательство, что я сам не навязывался и статьи журналов доставлю в самом непродолжительном времени. Фуги тоже скоро будут переписаны и высланы.

Умоляю добрых приятелей не сетовать, что не пишу, у меня сильная простуда или грипп, а время мерзкое, просто ничего не видать от тумана и снега.

Прилагаю при сем программу концерта. Усердный поклон всем домашним, целую тебя и Олю.

Твой верный друг и брат *Michel*».

После этого письма я получила от В. Н. Кашперова, написанное по просьбе брата, письмо от 11 февраля/ 30 января с известием, что брат сильно простудился, сильно кашляет, даже до рвоты; что опасного ничего нет, но что брат очень слаб и писать сам не может, но что ему хотелось дать весточку о себе; что он не рассчитывает на скорую поправку, болезнь очень расходилась, но что они все думают, что брата господь одарил такою сильною натурою, что жизнь возьмет свое.

Потом долго я не имела известий... почему они не присылали телеграмм, не знаю... но уже 12 февраля, по нашему стилю, получено было известие, что брат скончался 3 февраля в 5 часов утра. Даже и о смерти его не уведомили телеграммою, а распорядились сами и похоронили в Берлине.

Первою мыслью моею было не оставить прах брата, дорогой для всех нас, в чужих руках. В этом деле помог мне покойный Иван Матвеевич Толстой; я отнеслась к нему с просьбою, испросить на это позволение государя императора

Позволение превзошло мои ожидания. Государь император не только разрешил это, но милостиво вник в тогдашнее мое положение, и приказал, чтобы все хлопоты по этому делу правительство взяло на себя, а расчет был произведен после.

Все это я считаю величайшею милостию государя императора для себя; брат был погребен и надо было вырывать его; по именному повелению, это делалось как следует без препятствий; но иначе не знаю, было ли бы мне возможно перевезти его.— Немедленно после смерти

* совершенное великолепие *(франц.)*

брата я написала Дену и Кашперову, прося их изложить мне все последние слова, действия и желания брата, и вот выписки из его ответа:

«...начал * он еще в ноябре прошедшего года жаловаться на недуг, хотя, собственно говоря, не был болен. Весьма спокойный, опытный и добросовестный доктор, медицинский советник Буссе, к которому Глинка имел большое доверие, ничего не опускал из внимания, и так как он не поддавался замечаниям и суждениям самого Глинки, то скоро нашел средства восстановить его, так что почти через восемь дней Глинка мог уже приступить к ревностным занятиям фугами, что ему доставляло особенное удовольствие. Отнюдь не стесняя его, я снова начал мои прежние с ним занятия, употребляя ежедневно от двух до трех часов, частию на упражнения, частию на чтение о церковных тонах, которые я ему изъяснял по книге Царлино Instituzioni harmoniche. Год таким образом почти кончился, и Глинка успел сочинить 2 фуги и начал приобретать критический взгляд на Clavecin bien tempéré С. Баха. Это его очень радовало. Большое удовольствие доставило ему и то обстоятельство, что, по старанию Мейербера. е. в. король приказал исполнить в большом придворном концерте, который бывает только однажды в год, сцену с виолончелью из большой глинкиной оперы. Это прекрасно задуманная и мастерски сочиненная сцена была принята высокою публикою (собравшеюся в числе около 800 персон), со всеобщим сочувствием, и быть может даже и теперь, по смерти композитора, вызовет постановку всей его оперы. При выходе из жарких комнат королевского замка, в которых Глинка очень страдал от жары, он очень простудился и уже ранним утром на следующий день позвал меня к себе, чтобы жаловаться на свое состояние. По дороге я зашел к доктору и попросил его прийти к Глинке, но объяснить свое посещение так, как будто он зашел, проходя мимо, или затем, чтобы осведомиться об успехе вчерашнего концерта. Доктор тотчас же признал сильную простудную лихорадку и предписал горячую ванну. Теплая ванна вызвала обильный пот, и Глинка тотчас же почувствовал себя хорошо, и только страдал от необыкновенно сильного насморка; через несколько дней мы уже сидели с ним за письменным столом или за фортепьяно, продолжая наши занятия фугами. Около этого времени он, должно быть, получил, откуда не знаю, какие-нибудь неприятные известия, потому что он сделался раздражителен, и я нередко приходил к нему по 4 и по 5 раз в день, чтобы его развлечь, так что я больше проводил время у него, чем у себя дома. Он все сбирался сообщить мне что-то важное, но все отговаривался в таких выражениях: «pour communiquer cette affaire, elle n'est pas encore assez mur; donc plus tard, peut-être en quelques jours» **. Хотя я ясно видел, что у него что-то лежит на сердце, но остался настолько скромным, что не надоедал ему расспросами. В телесном его состоянии я не замечал ничего опасного, потому что я находил его всегда готовым к работе и научным разговорам, лишь только мне удавалось анекдотами и т. п. разогнать его хандру (mürrische Laune). Между тем, я не оставлял просить врача обращать внимание на состояние Глинки и вообще тщательно за ним наблюдать. Так прошла первая половина января, и в это время произошло только то, что я выдавал Глинке неоднократно большие суммы денег, которые он, по его словам, отсылал ***. Куда отсылал он эти

* начало фразы густо вымарано; поддается прочтению только первое слово: «При....»

** Чтобы сообщить об этом деле, оно еще недостаточно зрело; но позже, может быть, через несколько дней *(франц.)*

*** У Дена находились на сохранении все деньги брата.— *Примечание Л. И. Шестаковой.*

деньги, я до сих пор не знаю, и так как я считал нескромным об этом спрашивать, то и молчал. К началу второй половины января Глинка начал жаловаться на сильную боль около печени и на совершенную потерю аппетита. Скоро он опять захандрил, так что мне тяжело становилось занимать его по нескольку часов ежедневно; наконец, он объявил мне, что не может быть покоен до тех пор, пока я не отпущу лакея, что он имеет свои причины, по которым он им недоволен; при этом впал в гнев и даже ярость. Чтобы не увеличить этого возбужденного настроения, я тотчас же отпустил его человека, и когда я снова вошел в его комнату с этим известием, он сделался кроток, любезен и стал дурачиться с самым прекраснейшим настроением духа. До поздней ночи проговорили мы с ним и, уходя, я поручил его на эту ночь попечению его хозяев. На следующее утро весьма рано опять явился его хозяин и попросил меня от имени Глинки сейчас же к нему прийти, так как он нехорошо себя чувствует. Пока я поспешно одевался, я отправил хозяина за доктором и когда пришел к Глинке, то уже застал его у постели, на которой лежал Глинка, крайне истощенный бессонной ночью, в продолжение которой его непрерывно рвало. Несколько порошков привели его в более спокойное состояние; старый опытный доктор полагал, что ночное состояние произошло от особого страдания печени. Я оставил его только тогда, когда пришли сиделки; они уложили Глинку в постель, с которой он, к сожалению, уже более не встал. Скоро посетил его врач и выразил надежду, что больной скоро поправится, и что нет никаких признаков опасности. Между тем рвота не прекращалась и телесная слабость увеличилась; духом же он был бодр и весел, так что, уснувши несколько, он говорил со мною о своих работах и опять дурачился (machte farçeur).) Такое состояние продолжалось без перемены до 13-го (1) февраля. В этот день я пробыл у него до ночи. Глинка шутил и говорил о своих фугах. 14-го (2) утром я нашел его очень утомленным, и, к сожалению, совершенно безучастным ко всему, о чем я с ним ни заговаривал. Доктор, который навещал его ежедневно по нескольку раз, объявил, что болезнь внезапно приняла другое направление, что жизнь больного в опасности, но что при своем необыкновенно сильном телосложении больной умрет не вдруг. Он прописал еще лекарство, которое Глинка принял охотно, между тем как в течение нескольких дней он не брал ничего, кроме небольшого количества шампанского, то с водой, то без воды. Своему достойному доктору наговорил он самых неприятных вещей, которые тот выслушал молча, не прерывая ни своих наблюдений, ни попечений о больном. 15-го (3) утром, около шести часов, хозяин Глинки поднял меня с постели известием, что наш друг около часу тому назад умер внезапно, но совершенно спокойно. Я тотчас же поспешил к умершему, сделал необходимые распоряжения; послал депешу в Веймар за тамошним русским священником (здешний уехал); представил подлежащим властям данное доктором свидетельство о смерти; написал вам несколько строчек и затем устроил все, что нужно для погребения. 17-го (5) тело было, с соблюдением всех законных формальностей, в присутствии врача анатомировано. Глинка часто и настойчиво этого требовал, поставил мне это в обязанность и взял с меня в этом обещание. Диссекция указала, что Глинка умер вследствие чрезмерного развития, так называемого ожирения печени и что при этих условиях он, ни в каком случае, не мог долго жить. Вот сведения о последних неделях жизни Глинки. Его разговор был ясен до последней минуты; любимейшей его мечтой было уехать осенью в Италию и там провести зиму в окрестностях Комо; он говорил об этом даже накануне своей смерти. За несколько часов до смерти, так около

полуночи, он потребовал подаренный ему матерью образок, поцеловал его молча, горячо молился, стал кроток и спокоен и остался так до той минуты, когда смерть внезапно его поразила.

18-го (6) февраля было погребение, при котором присутствовали Мейербер, один чиновник русского посольства, Бульшталь, Кашперов, скрипач Грюнвальд, который играл ему гайдновские квартеты, концертный дирижер Беер, хозяева и я; две русские дамы, которых я не знал, были жены священников, здешнего и веймарского.

Сообразно с вашим желанием, я поставил временно простой памятник на его могиле из силезского мрамора, с такою надписью: «Michael von Glinka. Kaiserlicher russischer Kapellmeister. Geb. 20 Mai 1804 zu Spasskoe. Guv. Smolensk. Gest. 15 Februar 1857 zu Berlin»...

Любопытную черту в жизни Глинки составляло нерасположение к новым русским жившим за границею политическим писателям, которые писали против России. Если заходила речь об них, то он раздражался до ярости, так что я не раз опасался удара. Вечером, когда это случалось, трудно было его успокоить. Чтобы избежать подобных случаев, я не допускал никаких политических разговоров и напоминал посетителям, что зонтики, калоши и политику они должны оставлять за дверями. Эта шутка удавалась, и Глинка тотчас же успокаивался. Если же он сам начинал разговор о политике, то обыкновенно с ним соглашались и не противоречили ни в чем. В начале зимы часто случалось, что он по 8—12 дней не выходил из комнаты; тогда я устраивал ему квартеты; брал с собой жену и свояченицу, и Глинка был в таких случаях любезен донельзя. Нередко случалось, что мы должны были повторить сполна какой-нибудь неизвестный ему квартет; желая доставить ему удовольствие, мы охотно это исполняли, а он каждый раз благодарил нас *со слезами на глазах*».

В это время уезжал за границу В. П. Энгельгардт; он взялся напечатать там несколько партитур его увертюр, которые и посвящены мною Мейерберу, Листу, Берлиозу и Дену; от себя же Энгельгардт распорядился переводом текста 20-ти лучших романсов брата на французский, немецкий и итальянский языки; он напечатал и посвятил их известной певице Полине Виардо. Энгельгардт присутствовал в Берлине при отрытии тела брата, и когда начали вырывать гроб, он распался; Энгельгардт прислал мне в письме несколько цветов, бывших в гробу моего брата.

Из статьи В. В. Стасова известно, что в придворной Конюшенной церкви, с соизволения государя императора, была совершена панихида с придворными певчими, при которой В. П. Полисадов, бывший долго в Берлине при русском посольстве и бывавший там у брата, который любил его и дорожил его беседами, но случайно в это время приехавший в Петербург, сказал небольшую, но полную чувства речь о брате. Потом в Филармоническом обществе дан был концерт, составленный из сочинений брата; концерт вышел очень удачен. В это же время я просила Дена прислать мне вещи, бывшие самыми близкими брату: образок, портрет Оли, фамильный перстень и, между прочим, шлафрок, который брат очень любил и в котором умер. Черта любопытная: Ден, присылая все те вещи, о которых я просила, не прислал шлафрока. «Не посылаю халата потому», писал г. Ден с сообразительностью вполне немецкою, «что халат слишком стар и вы из него *никакого употребления не можете сделать*».

21 мая, утром, я, на пароходе, в сопровождении близких брату людей, отправилась в Кронштадт, а 22 только пришел «Владимир»; и мы возвратились в Петербург с телом брата и должны были оставить тело

его до 11 часов вечера на пристани. (Было сказано, чтобы тело было перевезено в Невский монастырь, где я избрала место для его погребения, вечером без всякого парада). Но на пристани тело его ни одной минуты не оставалось одно, ежели не было кого из нас, то люди, служившие ему, наперерыв просились быть при нем. В этот же день вечером, без всяких парадов тело брата было перевезено в Невский монастырь, в церковь Лазаря [13]. Там сняли ящики, и оказался темнодикий или черный и высокий деревянный гроб без всяких украшений. Желал ли так брат, или это обыкновение в Берлине, но только форма его была высокая, высокая, да и цвет его усиливал еще более тяжелое ощущение.

На завтра рано утром я распорядилась обить гроб золотым глазетом, а в вечерню многие из близких брата перенесли его в Духовскую церковь, где 24 мая, после литургии, и было отпевание. Брат и в церкви, как и на пристани, не оставался один ни на минуту.

24 мая я раньше назначенного часа поехала в Невский, чтобы заранее убрать гроб и могилу брата цветами. Не успела я начать свое дело, как в церковь вошел Осип Афанасьевич Петров, и мы вместе с ним навешивали гирлянды, и мне было отрадно, что это именно Осип Аф., зная, как брат любил и уважал его.

В заключение скажу несколько слов об изданиях сочинений брата, которые переходили из рук в руки. В самом начале брат продавал свои произведения Смирдину [14], потом г. Гурскалину, собственнику музыкального магазина «Одеон», от которого они перешли к г. Стелловскому, впрочем не все; есть романсы, проданные г. Бернарду и другим.

Цель моя после смерти брата состояла всегда в том, чтобы стараться распространить музыку брата. Для этого сделала я условие с г. Стелловским, по которому я передала ему все непроданные прежде братом и мною сочинения за 25 руб. Цифра эта была назначена потому, что иначе я не могла сделать формального акта без оценки: всякий, кто хотя немного знает дело, поймет это. Вслед за этими 25 руб. в условии было сказано, что я обязана дать г. Стелловскому 1 000 р., по представлении мне в назначенное время корректур, чтобы основательно исправить их и не допускать в печать искажений или пропусков. Давала же я г. Стелловскому 1 000 р. потому, что очень хорошо знала, что печатанье партитур опер брата ему не могло принести большой выгоды, так как немногие покупают подобные вещи. Видя, что пришел срок условия, а г. Стелловский не исполняет его, я хотела ускорить это дело, но он, согласившись сначала поручить М. А. Балакиреву печатать оперы за границею, на весьма выгодных, мною ему предложенных условиях, вдруг неожиданно вместо того начал со мною процесс, который кончился не в пользу г. Стелловского. Жаль, что из-за всех этих дрязг страдает музыка брата. Но партитура «Руслана» должна быть напечатана, и будет. Это лучшая и любимая опера брата.

Вскоре после смерти брата над его могилою был поставлен памятник, по рисунку академика И. И. Горностаева, монументным мастером Деннеисом. Медальон с портретом брата в профиль, помещенный на монументе, сделан с силуэта, снятого с брата в 1842 г. с тени на бумагу [15]. Этот медальон исполнен молодым талантливым скульптором Лаверецким и пройден, по просьбе В. В. Стасова (распоряжавшегося устройством памятника), скульптором Пименовым (учителем Лаверецкого). Памятник вышел художественный по мысли и исполнению. Памятник, поставленный по моей просьбе в Берлине над могилою брата и по моему же желанию оставленный на его бывшей могиле, был также совершенно сохранен в проезд мой через Берлин в 1862 г. Вот все, что я имела передать о брате.

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

ИЗ ПИСЕМ к Л. И. КАРМАЛИНОЙ

В ответ на письмо ваше, от 9 февраля, скажу вам грустное да. Глинки не стало. Он скончался в Берлине 3 февраля, после непродолжительной болезни, вследствие простуды. Не передаю вам пустых толков о причинах, ускоривших смерть его, потому что всякую болтовню люблю пропускать мимо ушей; но расскажу вам то, что может быть несколько утешительным в подобном случае. Хотя в большом свете смерть Глинки не возбудила сильного сочувствия, но газетная слава его возрастает и гремит ежедневно. Придворные певчие, по ходатайству А. Ф. Львова, пели по нем панихиду, и Конюшенная церковь не могла вместить всей массы людей, приехавших и пришедших отдать последний долг нашему замечательному композитору. Сочувствие публики к высокому его таланту должно еще более выразиться в концерте, который дает филармоническое общество в память его. Концерт будет составлен исключительно из его творений. Прилагаю вам афишу этого концерта. Все мы сожалеем, что вас здесь нет. Вы, конечно, не отказались бы принять в нем участие. Желаю от души, чтобы публика оправдала славу Глинки, проповедываемую в газетах. Без печали народа, газетный шум пуст и омерзителен, как всякая продажность...

*

Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют. Отношения мои к здешним знатокам и бездарным композиторам еще более грустны, потому что двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современным. Это ведется с давних времен. Притом, неуважение ко мне дирекции дает им сильные против меня оружия. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но привык и холоден к ним. Судите же после этого, как утешительно для меня сочувствие хотя и немногих, но таких талантливых и милых людей, как вы, в душе которых есть отголосок всему хорошему. Вы понимали и любили Глинку. Понимаете и любите меня. Поняли и любили сочинения Монюшки. Помните, какой приятный вечер провели мы в исполнении его чудных кантат и мелодий? Как он остался поражен вашею способностью читать ноты и быстро вникать в намерения автора? Помните ли вечера у Глинки? Как мы заставили его плакать над дуэтом из «Русалки»? [1]. Помните, с каким ревнивым чувством слушал он игранную нами увертюру, хоры? Надо сказать правду, характер был у него не всегда гладкий; но художественное чувство пересиливало его, и слово одобрения вырывалось невольно [2]. Помните, как он через силу принимался писать для вас фугу и кончил распиской в альбоме? * Сколько усладительных, а отчасти и забавных часов проводили мы с ним. Об одном жалею, что он не был с нами на репетиции моей «Русалки». Талант и странности — почти всегда неразлучны.

---

* Расписка в альбоме вот какая: «Я, нижеподписавшийся, обещаю (с помощью всевышнего) написать Л. И. Беленицыной в этот альбом пьесу, достойную ее прекрасного таланта. Михаил Глинка, 24 апреля 1856 г., Петербург». — *Примечание Л. И. Кармалиной.*

П. А. СТЕПАНОВ

ГЛИНКА И ДАРГОМЫЖСКИЙ

Прочитав письма А. С. Даргомыжского, помещенные в «Русской старине» (том XIII, стр. 420—435) [1], я был неприятно изумлен ошибочными отзывами о М. И. Глинке. Оставить эти ошибки невозможно, потому что они могут послужить материалами для общей характеристики великого композитора.

Я был в родственных и хороших отношениях с Глинкой и Даргомыжским; но с первым, от юношеских лет, связала нас искренняя дружба, продолжавшаяся до его кончины и скрепляемая, все больше и больше частыми сношениями и тем, что Глинка несколько раз у меня жил. Я имел, стало быть, возможность изучить, во всех изгибах, его нравственную сторону.

Везде, где писано было о Глинке, говорилось о его уме, образованности, мягкости характера. Люди, знавшие его ближе, любили его трогательную доброту, в соединении с какою-то детскою веселостью, и знавшие его коротко уважали в нем, сверх того, честность и прямоту: он, не стесняясь, высказывал свои мнения; это многим не нравилось, иные подозревали, что им руководит чувство зависти. Разве мог Глинка кому-нибудь завидовать? На основании полного знания его души, я имею право и даже обязанность исправлять ошибочные о нем мнения.

Даргомыжский не мог знать Глинку всецело; давно-знакомые, они были на приятельской, короткой ноге, но видались не часто, и искренней дружбы между ними не было. Их связывали музыкальные интересы, а не душевное сочувствие, и это специально-музыкальное приятельство и было причиной того, что кругозор Даргомыжского относительно Глинки был слишком узок.

Характеристика человека зависит от того стекла, сквозь которое смотрит наблюдающий.

Разберу последовательно то, что меня более всего поразило в письмах Даргомыжского.

Припоминая об этом вечере у Глинки, Даргомыжский говорит: «помните ли, как мы заставляли его (Глинку) плакать над дуэтом из «Русалки?... Далее: «художественное чувство пересиливало его, и слово одобрения вырывалось невольно...»

Даргомыжский положительно ошибается: Глинка никогда не скупился на похвалы хорошего; он восхищался некоторыми номерами итальянских композиторов, которых не любил положительно, и даже Беллини, которого называл «сладчайшим»; он находил хорошее у Виельгорского, у Алябьева, он отдавал справедливость Толстому, а о Даргомыжском и говорить нечего: он постоянно отзывался о нем, как о сильном таланте. Помню, раз говорили о мелких его сочинениях и, между прочим, речь коснулась песни «Каюсь, дядя»; Глинка сказал тогда, что если бы Даргомыжский решился написать оперу-buffa *, то разом стал бы выше всех композиторов, писавших в этом роде. Надо при этом обратить внимание на то, что в своих «Записках» Глинка нигде, ни одним словом не отзывался неприязненно или укорительно о Даргомыжском. Правда, что Глинка иногда указывал Даргомыжскому на неправильности, которые ему казались в его сочинениях; может быть, Даргомыжский заключал из этого, что они вообще ему не по душе. А между тем, я сам слышал, как Глинка смиренно сознавал, что Даргомыжский, музыкально, ученее его.

* оперу-буфф, т. е. комическую оперу *(итал.)*

(Страницы 425, 428 и пр.). Даргомыжский недоволен музыкальными рецензентами и вообще журналами за то, что Глинку ставят выше его; кто же виноват в том, что Глинка больше нравился? Сколько мне известно, оба они с журналистами не водились и в них не заискивались. Журналы вносили в свои столбцы мнение публики, и виновата одна публика.

На страницах 430 и 431 надо особенно остановиться. Вот что там сказано: «...и одна пагубная страсть прошпиговала страдальческой бичевкой всю жизнь его: это любовь к славе и овациям...» [2]. Когда Глинка начал писать, он не помышлял о славе; писал потому, что писалось; потому, что его гений требовал своего проявления. Слава пришла сама собою. А кто, украшенный этим ореолом, не возлюбит ее? Да, Глинка любил свою славу, дорожил ею и потому со строгим разбором выпускал в свет свои произведения, часто предварительно советуясь с знатоками музыки; мелкое самолюбие исчезло перед любовью к чистой славе. Относительно же оваций, ни я, и, конечно, никто из знавших коротко Глинку, никогда не подозревали, чтоб они были его страстью. Утвердительно скажу, и все еще немногие живые, знавшие Глинку, закрепят мое слово, что Глинка никогда не искал их. Но как Даргомыжскому нравились слезы Глинки при исполнении дуэта из «Русалки», точно так же и на Глинку приятно действовал восторг слушающих его великолепную музыку.

Вслед за выписанными выше словами говорится: «все, что было им сделано глупого и предосудительного в жизни, все было следствием этой слабости...» Это уже слишком! Нам известно, что единственная глупость, которую сделал Глинка и за которую сильно поплатился,— это его женитьба. А затем? Я довольно долго перебирал в своей памяти все фазисы его жизни: ничего не нашел неразумного. Иные называли глупостью то, что он, после развода с женою, оставил службу в певческой капелле, что увлекся фантастической любовью без последствий [3], что слишком бескорыстно относился к своим интересам по постановке опер и по изданию сочинений. Если это и глупости, то в них слава и овации не при чем. И, без сомнения, Даргомыжский не эти обстоятельства назвал бы глупостями! В чем же он видит глупое? про то он один знает.

А предосудительное!? с крайнею горечью выписываю это слово. Что же такого сделал Глинка, за что следовало бы осудить его? Это такое обвинение, в котором оправдывать Глинку предосудительно.

Но, читая страницу далее, можно догадываться, что Даргомыжский понимал под этим веским словом. Он говорит: «В Париже я был свидетелем, как он ухаживал за Берлиозом, чтоб тот исполнил некоторые нумера его опер в концерте..» Я не вижу, чтоб было предосудительно для композитора желание познакомить со своими произведениями публику чужой национальности. Берлиоз и сам приезжал в Петербург для того, чтоб петербуржцы слышали его сочинения. И из русских многие, в том числе Даргомыжский, добивались того же. Всякий композитор, особенно русский, следовательно, вовсе не знакомый Европе, желая сделаться известным в музыкальных городах: Париже, Вене, Брюсселе, должен сперва представить свои сочинения корифеям искусства и потом просить или ухаживать, чтоб их поставили; кажется,— ясно. Далее: «однажды Глинка при мне хлопотал, чтоб его представили какому-то графу Строганову (отставному министру)».

Я не был на этом вечере у князя Вяземского и не знаю, верен ли весь рассказ по этому случаю. Знаю только, что этот какой-то граф Строганов был человек известный своим умом и образованностью. Ужели предосудительно искать знакомства с личностью, одаренною такими

качествами, к какой бы категории общества она ни принадлежала? Ужели зазорно представиться человеку только потому, что он граф? Выше Даргомыжский говорит, что Глинка питал ненависть к русской аристократии и русской публике за непонимание «Руслана», а теперь рисует его ухаживающим за аристократами. Тут ясное противоречие, одно что-нибудь неверно; а я полагаю, что все неверно: последнее объясняется тем, что я уже сказал, а первое опровергается тем, что скажу: никогда Глинка не заявлял ненависти или презрения к публике и аристократии [4]; но говорил, что публика еще не на столько образована музыкально, чтоб понять «Руслана». Время доказало справедливость этих слов: в настоящее время «Руслан» ставится выше «Жизни за царя». Если бы Глинка ненавидел аристократию, то он не посещал бы охотно дома гр. Виельгорского, кн. Вяземского, кн. Одоевского и др., где в то время находили себе приют поэзия и искусство. Вообще Глинка охотно знакомился с людьми, которых умственные и нравственные качества ему нравились; он не принимал в соображение: титулованы они, или вовсе не имеют дворянского диплома.

(Стр. 430 и 431). Даргомыжский укоряет Глинку в том, что писал сочинения на разные празднества и что это единственные его плохие сочинения. Положим, они плохи; но мог ли Глинка отказать настоятельным просьбам тех, которые желали украсить свой праздник его именем? Да и что же тут дурного? разве его слава, его доброе имя, его безукоризненная честность пострадали от этого?

А что Глинка намеревался посвятить «Руслана» Гедеонову [5], то и в этом нет ничего предосудительного, потому что он был в отличных отношениях с этим, превосходно образованным, тогда еще молодым человеком.

Наконец, Даргомыжский говорит, что в последние годы своей жизни Глинка разошелся с прежними своими товарищами. Против этого в выноске сказано, что эти слова не совсем справедливы; а я утверждаю, что они совсем неверны: Глинка со всеми нами, его друзьями, остался одинаковым до своей смерти.

В. Н. КАШПЕРОВ

ВОСПОМИНАНИЕ о М. И. ГЛИНКЕ

М. Г. Благодарю Вас за внимательность, которою Вам угодно было почтить меня:— корректурные листы с письмами дорогого Михаила Ивановича Глинки я получил. В этих письмах он обрисовывается несравненно ярче и полнее, чем в каких-либо биографических очерках. Лишь одна сторона его жизни вовсе не выяснена, и мне кажется, что никто еще не взялся разъяснить то, что составляло существенную причину его постоянных и глубоких страданий, сначала нравственных,— а потом и физических, конечно.

Он часто говаривал у нас в доме,— когда мы жили в Берлине — в 1856 году: — «J'ai toujours été maltraité moralement» *.

Многие возразят: да ведь он был чрезвычайно впечатлителен как художник, а под конец раздражителен до болезни — и на таком объяснении успокоятся. Мне самому случалось слышать такого рода суждения и даже от коротких его приятелей. Но мне кажется, что болезнен-

* Со мною всегда жестоко обращались в смысле нравственном *(франц.)*

ные явления такого рода особенно замечательны в человеке, каков Глинка, от природы весьма крепкого организма, имевший успех полный и блистательный в своем деле. Было время, когда в высших сферах общества искали случая с ним познакомиться: его знали как оригинального и даровитого композитора во всей Европе, так что, как композитор, он мог считать себя одним из самых счастливых. И такого-то гениального, крепкого человека русское общество уложило в гроб до 54 лет, без особенных видимых причин! Лишь один резкий признак на виду: «j'ai toujours été maltraité moralement» — по которому тотчас приходят на память целый ряд воспоминаний из его рассказов, как его чтили, коль скоро влиятельное лицо его обласкает и похвалит, и как от него отворачивались, когда влиятельное лицо его забывало [2].

Если в Европе, за весьма малым исключением, большинство даже великих композиторов страдало от дурного обращения с ними и, как Моцарт, умирали рано и в нищете,— то тут причина довольно ясна: сами эти композиторы были весьма одностороннего образования и вообще мало развиты, и потому, когда не нужна была музыка, старались избегать музыкантов только, которые других интересов для общества и не представляли; другими словами, общество за композитором человека не видело, или не хотело видеть.

С Глинкой совсем другое было: он сам был из так называемого порядочного общества, был приятель Жуковского, Пушкина и по развитию принадлежал скорее к высшему кругу.

Это уже ясно указывает на низкий уровень общественного воспитания; я говорю о воспитании действительном, а не внешнем, которое учит — когда и где какие перчатки надеваются, сколько кому платится визитов и каким особам улыбаться подобает; обойтись же по-человечески с лицом, которого вы не боитесь или в котором вы не нуждаетесь, у нас умеют весьма немногие даже в ученой и развитой среде. В нашем обществе нужно уметь казаться, импонировать; ни того ни другого у Глинки не было и следа.

Если взять все это в соображение, то легко понять, сколько грубых и незаслуженных оскорблений должна была выстрадать эта добродушнейшая и впечатлительная натура, которой только и оставалось, что сжиматься как мимозе (как он сам себя любил называть) от всякого грубого прикосновения.

Припоминая все рассказы Глинки по поводу вышесказанной французской фразы, удивляешься только, как он выдержал так долго такую нравственную каторгу.

Ему часто приходилось испытывать от нашего общества то чуть не царский почет, то, вслед затем, взгляды свысока и унижение, а подчас и насмешки. Так например, между офицерами не раз повторялась фраза: «смотри не попадись в чем-нибудь — а то тебя пошлют «Руслана» слушать»... Эта фраза повторялась потому, что она была произнесена одним из влиятельных [3].

Толковать здесь, почему мы еще не доросли до простого чувства человеческого достоинства, и почему мы его мало ценим и в себе и в других,—вовсе не у места; но нельзя не поместить существенной причины постоянных и глубоких страданий М. И. Глинки.

Характеристическая черта его была добродушная веселость, которая его не оставляла, за исключением лишь того времени, когда он испытывал на себе чье-либо грубое прикосновение. Даже с доктором, за неделю до смерти, он еще шутил и встречал его фразой: «Знаете ли, доктор, я гораздо более боюсь медиков, нежели самой болезни». А потом за день до смерти, когда я его подымал с постели и «облекал его

в ризы» (как он выражался), он еще смешил нас разными прибаутками, надев на себя чепец одной из сиделок (их было две). Указывая на них глазами, он прибавлял мне потом по-русски: «Как же их не смешить,— ведь им тоска сидеть день и ночь с больным стариком!».

Страдал он физически более всего последнюю неделю; у него было затвердение печени, и его по временам болезненно схватывало; но с роздыхами, так что он мог иной раз придумывать, лежа на постели, интересные контрапункты.

Он, последнюю осень, занимался с профессором Деном каноном и фугой; а потом все собирался вместе со мною уехать в Италию для изучения голосов и составлял планы, как удобно и приятно будет нам помещение на Lago di Como, где он по карте выбрал Villa Pliniana.

Я привез в Берлин небольшую русскую библиотеку: Гоголя, Островского, Тургенева, Григоровича, Белинского, Кудрявцева и других. Глинка жадно вчитывался в них, и иной раз до слез умилялся над ними. Тут только, в Берлине, я заметил, что он литературы нашей с сороковых годов вовсе не знал, потому что в свое время вращался в такой среде, которая, кроме Пушкина, Жуковского, Карамзина и еще немногих, никого не признавала за литераторов, и пробавлялся более иностранной литературой.

Последние три месяца, русские, желавшие его видеть в Берлине (их было, вероятно, весьма немного,— я помню лишь графа Матвея Виельгорского, А. Рубинштейна, князя В. Ф. Одоевского, да И. С. Тургенева), могли застать маленькую коренастую фигуру Глинки, в стеганом ватном халате, с аршинным карандашом в руках, в бархатной феске, из которой вырывался на лоб непослушный с проседью вихор, в длинных белых чулках, с цветными подвязками, которых у него было очень много, и в башмаках. Как только его нужно было одевать, то слуга обязывался весь труд брать на себя, даже умывать и причесывать; тут были сохранены все приемы русского барича 20-х годов. Денег. выходя из дома, он при себе держать не любил, потому что сознавал за собой привычку все имеющиеся при нем деньги непременно израсходовать.

Во время музыкальных исполнений, как впечатлительный человек, он не умел сдерживать себя ни в похвалах, ни в порицаниях, так что когда мы сидели втроем в опере (т. е. Глинка, жена моя и я), то он начинал с того, что упрашивал нас сидеть как можно тише. «Барыня, ни гу-гу!» обращался он к моей жене, а потом поднимал один такой шум, что обращал на себя внимание всех благочестивых посетителей Opern-Hauses *, и раз даже Мейербер явился к нам с полукомическим тоном заявить, что в нашей ложе, говорят, есть какой-то маленький русский, который шумит на весь театр.

Глинка был очень хорошо знаком с Мейербером, и потом познакомил и меня с ним. Сколько искренних и непритворных похвал высказывал мне Мейербер в особенности об оркестровке Глинки!

Говоря о Глинке, нельзя не вспомнить о том, с каким интересом и сочувствием относился он ко всякому мало-мальски серьезному начинанию в музыке у русских. Когда я ему показывал мою первую оперу «Цыгане», ему понравились два номера, и он тотчас, обратившись ко мне с симпатичною речью, заключил так: «я почту за наслаждение и за нравственную обязанность покончить ваше музыкальное образование».

В разговорах с ним о ком-либо из музыкантов русских или иностранных, никогда не проскальзывало тени зависти. Кто знал его корот-

* Оперного театра *(нем.)*

ко, тот заметил, что преобладающие стороны его личности были: нежность, детская наивность, добродушная веселость, соединенная с легким оттенком юмора.

Последнее время он как-то от всего отвернулся, сам мало писал и более обдумывал новые музыкальные формы, предлагаемые ему Деном, но это была схоластика; со мною же он не раз беседовал как вдохновенный музыкант и не раз брал у меня перо из рук и поправлял мою работу. Так помню, я был им послан к Фракману в Петербург для напечатания моего романса с двумя окончаниями: одно его, другое мое — «Очарование красоты в тебе не страшно нам» (слова Баратынского).

Он хотел, чтобы я с его слов записал характеристику оркестра вообще и каждого инструмента порознь. Она сохранилась у меня как дорогое воспоминание [4].

Препровождаю к вам отысканные у меня письма Глинки. Жаль, что все они, кроме этих двух, растеряны при постоянных переездах за границу, и, вероятнее всего, на таможнях.

В Италии мне привелось быть свидетелем громаднейшего успеха симфонических произведений Глинки.

В 1864 году я выписал несколько партитур его; получив их, тотчас же передал «Арагонскую хоту» и «Мадридскую ночь» в лучшее симфоническое общество в Милане. Исполнение было так верно и хорошо под руководством превосходного директора Басси, что энтузиазму не было границ. На следующий день несколько газет заявили желание публики услышать еще раз «Арагонскую хоту» и «Мадридскую ночь». Берлинцы, Мейербер во главе, исполнявшие несколько номеров из «Жизни за царя» в 1856-м году [5] при дворе прусского короля, могли бы справедливо позавидовать итальянскому исполнению Глинки в Милане.

Помню, что после придворного концерта в Берлине Глинке был предложен орден или денежное вознаграждение, но он до того был недоволен исполнением [6], что отказался и от того и от другого, все недоумевая: зачем бы это нужно Мейерберу исполнение «Жизни за царя» при прусском дворе?..

Это случилось, кажется, в декабре 1856 г., а через месяц его уже не стало.

На похоронах присутствовали лишь Мейербер, Ден и Ваш покорнейший слуга [7].

Н. В. КУКОЛЬНИК

ИЗ МОИХ ЗАДУШЕВНЫХ ПУТЕВЫХ ЗАПИСОК

Петербург

...Поедем! мне же так скучно стало в Петербурге. Смерть Глинки обличила, что нравственное состояние общества не только не изменилось, но еще глубже запало в волчью яму, так искусно выкопанную чужеземцами [...]. Бежать от них! Бежать хоть на время, потому что обстоятельства приковали мои ноги к этой несчастной земле, на которой есть жители, но нет граждан.

*

3 февраля нашего стиля в Берлине скончался М. И. Глинка; как это случилось — узнаю в Берлине, но в Петербург эта весть прилетела чуть не на крыльях [1]. Я знал моих русских патриотов, я помнил, как равнодушно потеряли они Брюллова, так что, кроме газет, никто и не заметил, что умер Карл Великий в живописи. Никакого публичного

изъявления соболезнования. Неужели и с Глинкой будет то же? Никакого сомнения, если их не заставить насильно исполнить долг свой. Светлая мысль блеснула в душе моей: обратить в орудие славы Глинки чиновного и сановного соперника, по ремеслу натурального врага, и я написал к А. Ф. Львову довольно теплое письмо, в котором требовал почтить память Глинки торжественною панихидою в Казанском соборе [2], давая разуметь, что если он откажет, то я пойду другим путем. Львов попал в силок. Ему показалось приличнее принять мой вызов и рапорт министру был написан. Колебались дать разрешение, однакож дали, но не в Казанском соборе, о чем Львов и не просил, а в придворной Конюшенной церкви. Написали объявление, в котором сказано, что гг. придворные певчие, уведомясь о кончине своего сослуживца, вознамерились отслужить панихиду и проч. Я уничтожил это нелепое объявление, написал другое, тепленькое и послал Львову, а тот в подлиннике к Панаеву [3]. Несчастный идиллист двадцатых годов, под гнетом звезд, честей и лет, нашел невозможным говорить о музыканте с увлечением, и объявление напечатали в примирительном тоне, т. е. те же певчие служили панихиду, но Глинку дозволено назвать знаменитым композитором [4], и 23 февраля, в 2 часа Конюшенная церковь наполнилась почитателями таланта покойного. Из мишурного мира [5] было несколько дам, барон М. А. Корф и кн. Вяземский... Ecce-ultima! * Случайно в Петербург приехал берлинский священник [6], еще 10-го января беседовавший с Глинкой; он сказал речь надгробную, довольно приличную и занимательную, по крайней мере кстати; хор придворных певчих прогремел со святыми упокой великолепно, и я, получив некоторое удовлетворение, воротился домой успокоенный, что, волей неволей, заставил отдать покойному публичную честь. Между тем, младшее поколение друзей Глинки, желая действовать и с своей стороны независимо, устроили музыкальную панихиду. Филармоническое общество согласилось один из своих концертов обратить в память Глинки. Это со стороны немцев были истинное пожертвование. На филармонические концерты перестали ходить, а тут такая верная и выгодная приманка. Программу концерта раз десять переделали, при этом случае перессорились; выбрали пьесы некстати, подобрали плохих исполнителей, и навели на публику скуку и уныние [7]. Публики было много, правда; но из высших слоев общества тот же князь Вяземский был представителем аристократов, а Мина Ивановна Буркова — comme de raison **, представительница аристократок. Бедные люди! Бедная Россия! Надо же было этому концерту случиться 8-го марта, накануне моего отъезда...

*

Берлин

...Я надеялся собрать о Глинке сведения в Берлине, в особенности от Дена. Но этот красный немец неохотно говорил о Глинке, и то, что говорил, не утешало меня. Ден, вместо рассказов, ссылался на подробное письмо к Энгельгардту, где он, как уверяет, в подробности описал последние дни жизни Глинки. Только и узнал я, что Глинка умер прескверно, что за две недели до смерти Глинка взял слово с Дена, если умрет, непременно его анатомировать, что Деном и исполнено. Нашли печень чрез меру отолщенную, а желудок крошечный. Глинка умер с голоду. Две недели не мог принимать пищи. [...] При самом моменте смерти Дена не было. Не знаю, почему похоронили его далеко, больно далеко, на Троицком кладбище, в рядах, как рядового и то осьмым. На похоро-

* Вот и все (*лат.*).

** Как и следовало ожидать (*франц.*)

нах был и Мейербер и какой-то знаменитый берлинский музыкальный критик. И это выдавал мне Ден, как за великую честь, оказанную Глинке. Другой почет,— что в библиотеке у него хранится экземпляр quasi-полных сочинений Глинки, в грошевом переплете, на который он не упустил обратить моего особенного внимания. Я догадался, что этот переплет составил третью честь, оказанную Глинке. Не взлюбил я Дена, и так как он у меня не был, то я и обрадовался случаю не утруждать кустоса, сторожа в переводе, берлинской библиотеки дальнейшими моими посещениями. Жаль Глинки! такой друг не мог спасти его, хотя смертельная необходимость его болезни подозрительна. Отолщение печени успешно лечит Карлсбад, что доктора и советовали...

В. П. ЭНГЕЛЬГАРДТ

ИЗ ПИСЕМ к Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

...О берлинском доме, в котором скончался Глинка, Вы может быть что-нибудь узнаете от псаломщика берлинской посольской церкви, Мстислава Васильевича Тихонравова, который уже более сорока лет служит в Берлине. Он отвозил тело Глинки в Штетин для отправки в Петербург [1]. Вскрытие же могилы и положение гроба в дорожный ящик было сделано мною обще с профессором Деном. Глинка был совершенным ребенком в денежных делах. В Испании и в Варшаве его деньги находились у известного Вам don Pedro Nolasco Fernandez Sendino, а во время его последнего пребывания в Берлине у профессора Дена, который распоряжался и похоронами. Из России никто не приезжал на похороны. Помнится мне, что Людмила Ивановна Шестакова заплатила Дену порядочную сумму за похороны, но надо полагать, что они были очень скромные, потому что когда при мне, только через несколько месяцев после погребения Глинки, откопали могилу, то пришлось подводить под гроб холст, потому что доски, из которых был сколочен гроб, развалились. Тело Глинки было не в платье, но в белом холстяном саване. Я не решился взглянуть на лицо М. И. Один из могильщиков сказал: «Das Gesicht ist wie mit Watte bedeckt. Es sieht böse aus» *. Тело Глинки не было набальзамировано [2].

Кладбище, на котором был похоронен М. И., находилось у Kreuzberg'а и, кажется, теперь упразднено. Находившиеся там памятники были свалены в кучу и предназначены к уничтожению. Почтенный о. протоиерей Алексей Петрович Мальцев разыскал нагробную плиту от могилы Глинки и поставил ее на пьедестал на русском кладбище, на земле, принадлежащей России [...].

Семейство Глинки было с давних пор в дружеских отношениях с нашим семейством, и я, в 30-х годах, еще ребенком **, часто видел Михайла Ивановича с матерью и дядею Иваном Андреевичем в доме моих родителей [3], в Петербурге. Впоследствии, когда я возмужал, М. И., видя восторженное, пламенное обожание юноши, его самого и его сочинений, оказывал мне расположение, которое сохранил до своей кончины. Я помню М. И. еще в то время, когда он обладал хорошим тенором и пел так, как не спеть никакому оперному певцу. Он пел только свои романсы. Гениальны были его импровизировки между куплетами романсов или при переходе от одного романса к другому. Кружок слушателей

* Лицо точно покрыто ватой. Оно выглядит страшно (*нем.*).
** Я родился в 1828 году.— *Примечание В. П. Энгельгардта.*

был всегда в восторженном состоянии. Как увлекателен был в то время разговор Глинки! Те, которые имели счастье знать Глинку в то время, никогда не забудут того обаятельного, очаровывающего впечатления, которое он производил на всех. У меня до сих пор живо звучит в воображении высокая нота с ферматою в Прощальной песне: «...и струны лиры разрываю»! Без шампанского он петь не мог.

Помню однажды (в начале 50-х годов) после долгого пения в нашем доме, часу во втором утра, он перешел в мои комнаты и удивительно, великолепно импровизировал на моем маленьком органе работы известного Вирта. Лист очень любил импровизации Глинки. Позже, в 50-х годах, Глинка, увы! был уже совсем не тот, и только изредка, мимолетно являлись проблески прежнего света. Кто его узнал только тогда, тот не мог себе представить, чем он был в прежние времена!

Струнный квартет был написан Глинкой в молодости в с. Новоспасском и хотя у его дяди был по соседству крепостной оркестр, но все-таки Глинке не удалось услышать это сочинение квартетом, и он для себя сделал переложение для фортепиано в 4 руки [4]. Услыхал он этот квартет в первый раз у меня в начале 50-х годов. Я ему сказал, что будут играть квартет Гайдна. При первых тактах он с удивлением посмотрел на меня и потом был очень доволен.

Мысль собрать сочинения Глинки явилась у меня после пожара Большого московского театра, когда там сгорели партитуры «Жизни за царя» и «Руслана» После сего оставалось только при петербургской нотной театральной конторе, и вообще всего только по одному экземпляру партитур «Жизни за царя» и «Руслана», и чтобы хоть сколько-нибудь обеспечить сохранность этих гениальных, и для России бесценных опер, я поручил Вестфалю (впоследствии гобоист Мариинского театра, а тогда бедный музыкант, игравший на балах, на скрипке, по найму) переписать для меня полные оркестровые партитуры обеих опер, и вообще всего, что найдется в театральной нотной конторе из сочинений Глинки. Эти копии и до сих пор у меня, и я не знаю, где бы их можно было поместить с пользою [5]. Позже Людмила Ивановна Шестакова, с любовью посвятившая всю жизнь свою культу своего бессмертного, гениального брата, заказала копии с обеих опер, а еще позже издала в печати большую часть сочинений Глинки, основала музей Глинки и пр. и пр. и тем приобрела себе благодарность всей России за великие заслуги, оказанные ею русской музыке.

В то время (когда Вестфаль переписывал для меня партитуры) в театральной нотной конторе был ужаснейший беспорядок. Прежний начальник конторы (Гунке) отошел, а новый (Ферреро) еще не был назначен. Всем распоряжались писаря братья Пендорф и Петруша. Фамилию Петруши никто не знал. Он был тогда уж не молод, но все называли его не иначе, как уменьшительным прозвищем. С помощью этих господ я начал рыться в шкафах и к неописанной моей радости открыл полные автографные партитуры «Холмского» и «Тарантеллы». Об этих пьесах никто тогда ничего не знал; они были забыты. Я заказал списать с них копии, которые остались в конторе, а оригиналы взял себе без позволения и без зазрения совести. Хотелось мне очень отыскать «Valse mélancolique» *, написанный Глинкой для Павловского оркестра, Германа, но долго все мои поиски были тщетны. Герману наследовал Гунгль, после которого были еще другие капельмейстеры, но никто из них не играл больше этого вальса [6]. Наконец Вестфалю удалось отыскать оркестровые партии вальса, и он по ним написал партитуру [7]. Впоследствии Глинка написал новую оркестровку этого вальса, который на-

* «Меланхолический вальс» *(франц.)*

звал «Valse-fantaisie» *. «Вальс mélancolique» (первоначальный) был исполнен по моему предложению в одном из больших концертов Общества посещения бедных. Мне нравился первоначальный лучше последовавшего.

Не малого труда стоило мне тоже отыскание Bolero для оркестра на тему романса: «О, дева чудная моя». Не помню, нашел ли я автографную партитуру в театральной конторе, или же партитура была составлена Вестфалем по оркестровым голосам. Об этом легко навести справку в импер. публ[ичной] библ[иотеке]. Это Bolero было тоже написано для оркестра Германа **.

Таким образом, продолжая безостановочно разыскивать Глинки рукописи везде и повсюду, мне удалось составить большое собрание. Узнав это, Глинка, чтоб сосредоточить в моих руках все его манускрипты, выписал из с. Новоспасского все находившиеся там рукописи (в том числе и зеленую тетрадь[9], о которой упоминает в своих «Записках») и запискою уполномочил меня получить от князя Одоевского его рукописи, хранившиеся у князя. На записке Глинка в шутку подписал свой чин: коллежский асессор[10].

Манускрипты из с. Новоспасского, по приказанию Глинки, были присланы прямо ко мне, с условием, чтобы я никогда не приносил их ему (он был тогда в Петербурге) ни одного листка, потому что он боялся заразиться какою-то болезнью, которою когда-то хворал в Новоспасском. Он был очень мнителен, и в Петербурге иногда посыпал серным порошком пол после посещения гостя с подозрительным здоровьем.

Мало-помалу мне удалось собрать автографы всех главных сочинений Глинки (в том числе всю оперу «Жизнь за царя»), и я признал, что настало время передать мое сокровище для хранения в месте, представляющем возможно большую гарантию от пожара и пропажи. Кроме того я полагаю, что отечественные художественные сокровища должны всегда составлять собственность не частного лица, но государства;— поэтому я передал в имп. Публичн. библиотеку все, что у меня было глинковского. Кроме манускриптов, я передал в разное время: проекты к декорациям первой постановки «Руслана», писанные масляными красками Роллером (8 картин)[11], за которые Роллер получил степень академика, перстень и портреты Глинки, альбом с карикатурами Глинки, рисованными Степановым, и т. д. Теперь у меня никаких вещественных знаков от Глинки не осталось, но восторженное почитание этого гениального и симпатического человека сохранилось попрежнему и не покинет меня до моего конца.

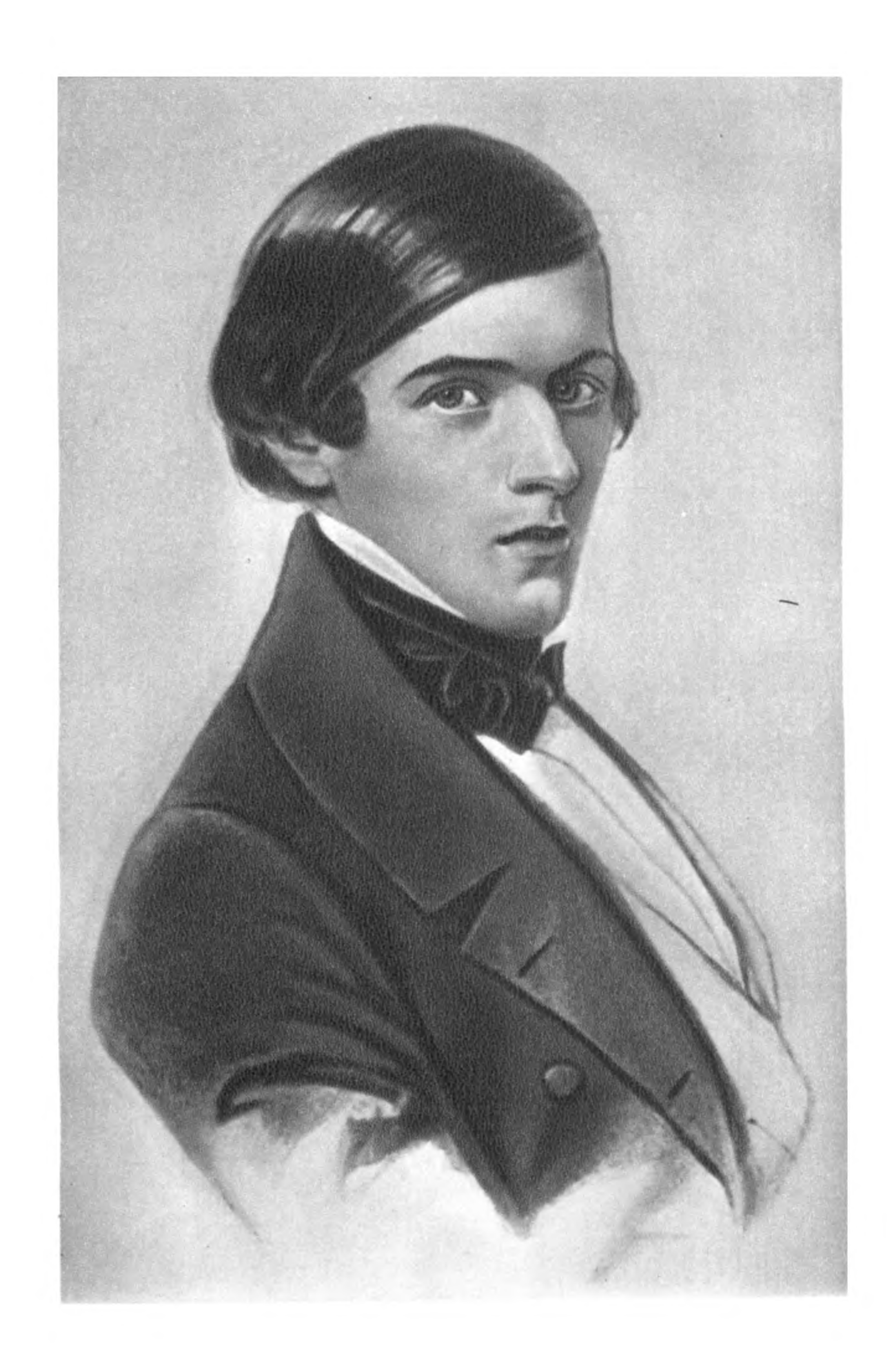
Последнюю память о Глинке я передал Людмиле Ивановне для Музея Глинки[12], а Людм. Ив. по моему совету передала эту реликвию в библиотеку братства св. Владимира в Берлине. В Берлине Глинка скончался и был первоначально похоронен, и потому подобало храниться там автографу Глинки. Это географический атлас, подаренный мне Глинкою при отъезде в мое первое заграничное путешествие в 1854 г. На первой странице Глинка написал: «В. П. Энгельгардту для успешного странствования по сушам и морям усердное от Глинки приношение»[13].

Последние романсы, напечатанные у Бернарда, были присланы мне Глинкой в разное время для продажи по 50 р. за романс. Тогда больше не давали. По его же поручению была продана мною сцена из «Жизни за царя» «Бедный конь в поле пал». Глинка лишь очень поздно вос-

---

* «Вальс-фантазия» (*франц.*)

** Копии «Вальса» и «Болеро», написанные Вестфалем, находятся у меня до сих пор[8].— *Примечание В. П. Энгельгардта.*



В. П. ЭНГЕЛЬГАРДТ

пользовался своим правом продать эту сцену, написанную после первой постановки оперы. Кому и за сколько я продал эту сцену — не помню.

При передаче мне автографных партитур «Камаринской» и «Хоты» Глинка уполномочил меня разрешать исполнение этих пьес по моему усмотрению. Они были исполнены в первый раз в больших концертах, которые кн. Одоевский устраивал в пользу Общества посещения бедных [14]. По указаниям князя, я был главным распорядителем этих концертов. Не могу утверждать наверно, но кажется мне, что Глинка никогда не слыхал своей «Камаринской», но знаю верно, что «Хоты» он не слыхал [15].

*

К. П. Брюллов был приятелем Глинки, однако же, не написал с него портрета [16]. Это нехорошо, и потому потомство должно быть очень благодарно Якову Федосеевичу Яненке за то, что он своим единственным отлично похожим бюстом Глинки сохранил подлинные черты великого основателя русской музыки. Следовало бы обратить внимание публики на Яненку и его бюст.

Из людей, стоявших близко к Глинке в эпоху «Руслана», остался в живых я один. Я живо его помню, видел его в течение всей его жизни и потому могу с компетентностью сказать, что бюст Яненки очень похож, а бюст Чижова (сделанный в 1876 г.) не имеет ни малейшего сходства.

Бюстов Яненки было сделано очень мало. Кто ими тогда интересовался?! Мне известны только два экземпляра: у Н. В. Кукольника (который он подарил мне, когда уезжал из Петербурга в Таганрог. Этот экземпляр разбился) и в с. Новоспасском.

Ужасно жаль, что мой друг и товарищ по училищу правоведения с 1839 г., Вл. В. Стасов, ничего не знал о бюсте Яненки. Он бы его пропагандировал и не было бы надобности в Чижове.

Как ужасно досадно, что в театрах, консерваториях и пр. и пр. всегда и везде выставляют Чижова. Всем институтам следовало бы приобрести бронзовые бюсты, сделанные по Яненке. Как им не иметь настоящего Глинку!

После юбилеев по заказу Людмилы Ивановны были сделаны копии по новоспасскому бюсту и подарены ею — Музею, Балакиреву и Дм. В. Стасову. Людмила Ивановна знала близко своего брата во время первой молодости и потом в период дряхлости. Во время композиторской эпохи она его почти не видала и потому не интересовалась ни дагеротипом, ни бюстом Яненки. Потому-то она, вопреки настоянию Вл. Ст[асова] и моему, дозволила нелепую фигуру петербургского памятника [17].

Находящийся теперь у меня гипсовый бюст работы Яненки доставлен мне моим другом и товарищем с 1842 года Дм. В. Стасовым; мы вместе попросили Циммермана взять на себя пропаганду этого бюста [...].

...Репин не видел Глинку и написал прекрасный и похожий портрет [18]. Верно Вл. Стасов показывал ему дагеротип [19]. Только черты лица были у Г[линки] немного тоньше [...].

*

...Как тенор Леонов был похож на своего отца! [20]. Но только лицом, а не талантом, потому что он был плохой певец с плохим голосом и жестоко картавил. Напр., в роли Торопки Голована («Аскольдова могила»): «Близко огода Славянска на вегху кгутой гогы, именитый жил богярин по пгозванью Кагачун!» — В течение долгих лет О. А. Петров один выносил на себе русскую оперу. Прочие все были плохи (кроме его жены, которую я уже не застал на сцене).

Легенда о Иване Сусанине прекрасный сюжет для драмы. Что может быть выше того — отдать жизнь за отечество! Но, к несчастью, глупый либреттист слишком постарался и испортил текст слишком частыми выходками ложного, квасного патриотизма. Исправить это следует непременно, иначе гениальная опера «Жизнь за царя» будет обречена на забвение.

В «Руслане» музыка Глинки шагнула вперед, и очень значительно, но действие нескладно, не театрально, а либретто безалаберно[21]. Кто только не писал стихов для «Руслана»! Это делалось артелью и часто под пьяную руку. Первая же опера — настоящая музыкальная драма. В этой опере Глинка, сам того не замечая, без намерения, по гениальному вдохновению, ввел прием, названный впоследствии «Leitmotiv» *: «В бурю во грозу» (начальный хор) — это патриотический мотив (тема). Ею начинается увертюра, на ней построена фуга «Он у нас опять», потом она является в III д. «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь» и в последнем антракте. В III д. все выступления поляков характеризуются полонезом и мазуркою. Поляки еще за кулисами дают себя знать вступительною фанфарою полонеза. Когда они совещаются, как им поступить с Сусаниным, то слышна парафраза мазурки, сходная с тою, которую слышно во II д. после явления посла от пана Буркевича. Уклончивые речи С[усанина] они прерывают полонезом. На тему мазурки предлагают С[усанину] деньги.

На вопрос поляков о царе, Сусанин отвечает: «Эх, господа, как нам-то знать, где царь изволит проживать», отвечает на тему «Итак я дожил слава богу до свадьбы дочери моей». Дальше, речь о свадьбе: «Вы у нас отпировать извольте» — оркестр играет тему: «Время к девишнику нам приготовиться». Когда поляки сулят С[усанину] деньги, он парафразирует (насмешливо) мазурку: «Да ваша правда, нужно злато и златом мир живет богато. Так делать нечего пойдем».

Я пишу это без справок. Подумать, то найдутся еще примеры лейтмотивности. Р. Вагнер был капельмейстером в Риге. Невероятно, чтоб он не полюбопытствовал познакомиться с оперою известного русского композитора. Эта музыка могла быть для него откровением на счет лейтмотивности, которую он стал употреблять сознательно. Вот еще: речитатив Сусанина в лесу весь из лейтмотивов. Кого С. вспомнит, то сейчас является тема того лица (дочь, зять, приемыш). Я поклонник Р. Вагнера.

*

...Читая Ваши статьи о Глинке, я часто сожалел, что Вы не имели счастья знать его в эпоху «Руслана». Это знакомство было бы Вам наградою за Ваши труды, но Ваша заслуга увеличивается тем, что Вы на него поработали без наград.

В эпоху «Руслана» мне было 14 л. Я его мог постичь тогда только сердцем, но Серову было тогда 22 г. и стало быть он мог его понять и понял и сердцем и умом, а потом подобно Иуде отрекся от него! Вот это непростительно! Брамбеус сказал мне, что Серов, как критик, выше Серова композитора. Но ведь и в критике он не может иметь авторитета, потому что менялся как флюгерок по ветру. Его критич. статьи следовало бы издать так, чтоб параллельно со статьею восхвалительною была бы порицательная о том же идеале. Серов писал В. Стасову: «Я верю в Глинку и обожаю его как божество», а 10 лет спустя сказал публично, что Глинка не стоит вагнерова мизинца!

С большим интересом прочел Вашу биографию Серова. Многого не знал, кое-что (безделицы) не совсем верно.

---

* лейтмотив *(нем.)*

С умилением увидел на стр. 42 [22] нашу восьмиручную компанию у Глинки, который нарисован очень похоже. Ведь я был инициатором этой игры, собрал компанию, доставил рояли и аранжировал большую часть пьес, которые мы там барабанили. Были аранжировки не одного Глинки, но Бетховена и др., потому что в то время печатных восьмиручных пьес было мало. Аранжировал я, между прочим, фортепьяном эпилог из «Жизни за царя» для 3-х роялей в 12 рук *. Хорошее было время. Из лиц, имевших счастье близко стоять к Глинке в эпоху «Руслана», остался в живых я один!

*

...Ах! Жалеть и каяться мне приходится о многом относительно Глинки! Si jeunesse savait!!! **. Горько упрекаю себя за то, что во время оно я не собирал сведений о Глинке и не записывал в переплетенную книжку, которую мог бы теперь преподнести Вам. Какая была бы это драгоценность. Я был в самом выгодном положении для собирания самых верных сведений. Так ведь не пришла такая благая мысль в ветреную голову!..

*

Петр Степанов (впоследствии генерал) говорит в своих воспоминаниях о Глинке (Русская старина, июль, 1871 г., стр. 53), что он маску взял себе и вылепил по ней бюст, и что это единственный существующий по настоящее время бюст. А Вл. Стасов писал мне, что ему говорил Николай Степанов (карикатурист, родной брат Петра), что он, Ник. Степ., по маске Яненки отлил лицо, приставил оное к оболваненному (технический термин) бюсту и сделал из этого настоящий бюст. Стасов присовокупил, что бюста работы Яненко не существует. Я же в Петербурге всегда слышал только о бюсте Яненки и о претензиях братьев Степановых на авторство узнал уже здесь, в Дрездене, т. е. гораздо позже.

Бюсты-статуэтки [...] совсем другая статья. Они все карикатурные и сделаны были не Петром, но Николаем Степановым [23]. Я их знал обоих, а у Николая бывал часто, при мне он их лепил, но никогда не слыхал у него ни слова о бюсте Глинки. В. Стасов, вероятно, ошибается и смешал Николая с Петром. Мне кажется, что карикатуры Степанова, на которых нет ни одного Степанова, но только Яненко, устанавливают авторство последнего.

*

В своих Записках (изд. Суворина, 1887 г., стр. 187) Глинка пишет: «...между тем настало лето, когда все знакомые разъехались по дачам, а я, чтобы не соскучиться, ежедневно ходил к Яненко. Мой пансионский товарищ генерал Астафьев пристроил Яненко с семейством в бане... Я после чаю утром отправлялся бывало к Яненко, там был уже К. Брюллов... Тогда же сняли с меня маску»... И больше ничего! Это ужасно жаль. Равнодушие Г. к своему бюсту удивительно, после того, что он согласился претерпеть мучения от маски. Стало быть от желания иметь бюст. Он ничего не говорит о посылке бюста в Новоспасское, но из последнего мне письма Измайлова видно, что он получил свой экземпляр от отца, который получил его из Новоспасского. Несомненно, что Людм. Ив. выписала оттуда же свой экземпляр, по которому и были сделаны копии для Стасовых (у Влад. тоже был экземпляр), Балакирева, а затем и для меня.

* Мои аранжировки находятся теперь в правоведской библиотеке, т. е. сданы в архив, сделав свое дело. — *Примечание В. П. Энгельгардта.*

** Если б молодость знала (*франц.*).

*

О пропаже «Aufforderung zum Tanzen»* я услышал от Вас в первый раз. Интересно будет узнать, что скажет об этом мой друг Дм. Стасов [24]. «Aufforderung» и подобные оркестровки делались без меня. Я был в то время в Италии, и Глинка всегда держал меня au courant** своих работ. Он писал мне 2 ноября 1854 г., что «Aufforderung» и «Nocturne» Гуммеля [25] кончены и что Людм. Ив. охотно уступает мне подлинную рукопись «Ноктюрна», ей посвященного. После передачи мне всех рукописей, бывших в Новоспасском, Г. постоянно отдавал мне все последующие рукописи, исключение было сделано только для Леоновой, чтоб вознаградить ее за несостоявшийся ее концерт [26] (письмо от 23 июня 1855 к Булгакову).

Последние партитуры были писаны, большею частью, сотрудником Г.— К. П. Вильбоа (письмо ко мне от 7 апр. 1855 г.).

По возвращении моем я видел у Г. эти партитуры, но дальнейшая судьба их мне неизвестна.

Помню, как Г. говорил мне полушутя, что «Aufforderung» он написал «в пику Берлиозу». Оркестровка Г. была повсюду блестящая. Жаль, если оно не отыщется!

*

М. И. очень любил увертюры Керубини. Я купил и подарил ему все увертюры, какие можно было достать в Петербурге, и мы с ним часто по ним играли. Увертюры были переплетены в толстый том. Не знаю, сохранился ли он. У Глинки не было ни малейшего самомнения, никакого хвастовства, а Вагнер нахальным образом самовосхвалялся. После первого представления «Кольца Нибе[лунга]» в Байрейте он сказал публике: «Bis jetzt haben sie noch keine Oper gehabt, jetzt habe ich ihr eine gegeben! *** [...] То ли дело наш добрый Глинка!

*

Ведь я знал Глинку, когда он ставил «Жизнь за царя», но из той эпохи ничего не помню, потому что мне было тогда только 8 лет. Но живо, ясно, неизгладимо помню его молодого, красивого, изящного, остроумного... в эпоху «Руслана», когда он в доме моих родителей неоднократно при мне певал. Его фразировка, произношение и чудный голос до сих пор звучат в моей памяти! В одном из его романсов поется: «О, память сердца, ты сильней рассудка памяти холодной» [27]. К памяти сердца следует прибавить память слуха [...]

Присланная Вами фотография снята из журнала «Старые годы», февраль, 1913 [28] [...] Там же на стр. 41 сказано: «Редкий портрет М. И. Глинки (акварель), по нашему мнению, ошибочно приписывается К. Брюллову. По неумелому рисунку этого портрета, по робкой акварельной технике, он совсем не похож на всегда уверенную манеру К. Брюллова и всегда смелый, свободный его рисунок. Скорее можно предположить, что этот портрет исполнен Яненкою-младшим». Я с этим не согласен. В конце каталога музея Глинки изд. Люд[милы] Ив[ановны] помещены карикатуры Брюллова на Глинку и в них характеристичен хохолок, который действительно имелся у Глинки, а этот хохолок имеется и на портрете [29]. Кроме того, этот портрет сходен с портретом Глинки, писанным его приятелем П. Степановым (братом карикатуриста). Оба портрета одной эпохи.

---

* «Приглашение к танцам» (*нем.*)

** в курсе (*франц.*)

*** До сих пор у вас не было оперы, теперь я вам дал её (*нем.*)



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ





В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ПИСЬМА К ЛЮБИТЕЛЮ МУЗЫКИ ОБ ОПЕРЕ г. ГЛИНКИ „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“

I

Вы хотели, чтобы я сообщил вам первое впечатление, которое произведет на меня новая опера Глинки,— исполняю в точности данное слово: пишу вам тотчас после первого представления, и потому не ищите в моих словах строгой отчетливости; знаю, что в эту минуту полнота чувства будет мешать полноте выражений; прелестные, увлекающие мелодии оперы еще звучат в моем слухе, и мне бы хотелось лучше пропеть, нежели говорить о ней.

Опера Глинки явилась у нас просто, как будто неожиданно; об ней не предупреждали нас журнальные похвалы; ни «Journal des Débats», ни «la Gazette musicale», ни «la Révue Etrangère» [1] не приготовляли нас, в продолжение целого года, к восторгу рассказами о всех подробностях репетиций, об изумлении знатоков, о чудесном исполнении Пасты, Рубини, Лаблаша, о восхищении целой Европы, наконец, о всех тех обстоятельствах, которые часто против воли заставляют нас хлопать изо всей силы, чтобы не показаться варварами. Мимоходом было сказано в «С[ев.] пчеле», что будет новая опера, и носился слух, что в ней будет русская музыка; многие из любителей ожидали услышать в опере несколько обработанных, но известных народных песен — и только.

Но как выразить удивление истинных любителей музыки, когда они, с первого акта, уверились, что этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование р у с с к о й оперы, р у с с к о й музыки, наконец, существование вообще н а р о д н о й музыки. Для вас, образованного любителя, этот вопрос был всегда почти решенным; вы верили, что точно так же, как для живописца существуют особенные черты, которые определяют характер физиономии того или другого народа, и можно нарисовать, напр., русское или итальянское лицо, не делая ни с кого портрета, что так точно и для музыканта существуют особые формы мелодии и гармонии, которые определяют характер музыки того или другого народа, и по которым мы отличаем немецкую музыку от итальянской, и даже итальянскую от французской. Еще прежде оперы Глинки у нас были счастливые опыты отыскать эти общие формы русской мелодии и гармонии: в прекрасных сочинениях Алябьева, графа Виельгорского, Верстовского, Геништы мы находим русские мелодии, которые, однакож, не суть подражания ни одной известной народной песне. Но никогда еще употребление этих форм не было сделано в таком огромном размере,

как в опере Глинки. Посвященный во все таинства итальянского пения и германской гармонии, композитор глубоко проник в характер русской мелодии; богатый своим талантом, он доказал блистательным опытом, что русская мелодия, естественно то заунывная, то веселая, то удалая,— может быть возвышена до трагического стиля. Во всей опере лишь два первые такта взяты из известного народного напева [2], но засим нет ни одной фразы, которая бы не была в высшей степени оригинальною, и между тем, нет ни одной фразы, которая бы не была родною русскому слуху.

С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положа руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!

II

Мои письма не могут поспевать за представлениями этой оперы. Уже пять раз давали ее, и пять раз вызывали автора не рукоплескания приятелей, но единодушный голос публики. Из этого не следует, чтобы опера Глинки не имела противников, и даже очень горячих. Этому и быть иначе нельзя: музыка уже такое несчастное искусство, что всякой почитает себя в праве судить о нем; не-архитектор побоится говорить о здании, не-живописец о картине, но о музыке, о сем труднейшем из искусств, которого основания скрываются в недосягаемой глубине души человека, толкует всякой, даже не умеющий отличить *re* от *fa*. О суждениях таких людей поговорим когда-нибудь особо — в них много отлично смешного. Всякое новое, необычайное явление в искусстве есть прекраснейшее средство выводить на свежую воду понятия об оном некоторых дилетантов. Для музыки известной, знаменитой у них есть готовые фразы, почерпнутые из журналов, из разговоров, и потому, имеющие вид истины; но когда новый шаг в искусстве делает это пособие бесполезным, тогда во всем свете открывается, в каком детстве находятся понятия этих господ о музыке.

Но поспешим присовокупить к чести автора музыки и к чести слушателей, что число этих противников с каждым представлением уменьшается, а рукоплескания усиливаются. Кто слышал оперу два раза, тот говорит о ней уже не так, как после первого представления. Это признак верного и долгого успеха. Немногие поняли «Роберта» * в первое представление, а контрданс с первого раза понимает всякой. К сему нужно заметить, что композитор пренебрег теми заповедными фразами, которыми оканчивается всякая итальянская пиеса, как письмо словами: с истинным почтением и проч., и по которым слушатели узнают, что им пора хлопать. В опере Глинки музыка продолжается непрерывно; от того в 1-е представление рукоплескания публики заглушали лучшие места оперы, и, таким образом, половина ее была потеряна; в следующие представления публика была осторожнее; она удерживала знаки своего энтузиазма во время лучших мест, но зато, впоследствии, сторицею награждала автора за наслаждение, ей доставленное.

Обратимся к самой опере:

И место и время не позволяют мне рассказать вам ее содержание и его соединение с музыкою. Впрочем, либретто у каждого перед глазами.

* «Роберт-дьявол», опера Мейербера

Предмет оперы родился в голове сочинителя музыки вместе с самою музыкою, и весь ход пьесы был им изобретен прежде, нежели он обратился к сочинителю слов, с просьбою дать ей сценическую форму [3]. Барон Розен исполнил это дело с редким успехом, несмотря на немаловажные затруднения, которые ему предстояли, ибо, скажем мимоходом, многие места музыки уже существовали в голове музыканта, прежде нежели к ним были написаны слова, что заставило поэта изобретать совершенно новые размеры стихов. Знакомые с механизмом нашего стопосложения поймут всю трудность такой обделки; между тем, на каждой странице встречаются стихи, истинно прекрасные, которые бы годились и не в оперу. Честь и слава и таланту, и опытности, и терпению поэта! * [4]. Содержание оперы просто, как и должно было быть в предмете, которого развязка заранее известна всякому русскому, и где всякое imbroglio ** было бы неприлично. В 1-м действии сельская картина: вообразите себе, что вы в поле летом ***; до вашего слуха доходят разные звуки: с одной стороны, важное протяжное пение мужчин, с другой,—веселые песни женщин, и к этому присоединяются еще удалые клики гребцов; в природе это соединение разнородных напевов, как всякой легко может понять, часто бывает весьма неприятно для слуха, но бывают и минуты, когда случайно эти напевы сливаются в чистую гармонию, и это странное с первого раза соединение получает необыкновенную прелесть, которую нельзя выразить словами. Всякий испытал это чувство. В музыкальном искусстве, как вам известно, существуют средства уловить эти минуты совпадения разнородных напевов в одну общую им гармонию, и следственно, сохранить то живое чувство, которое возбуждается в вас этим смешением напевов, не раздирая вашего слуха. Вы знаете также, что эти средства доступны только глубоко изучившему таинства гармонии; наш музыкант воспользовался средствами своего искусства с необыкновенным успехом: сначала раздается важный, протяжный хор мужчин, к ним присоединяется веселый хор женщин,— вот на реке слышны удалые напевы гребцов; наконец, все эти хоры, посредством искусной контрапункции, сливаются в один общий, в котором каждая часть певцов сохраняет свой отличительный характер, где каждый хор вы слышите отдельно, и всех вместе без всякой темноты и сбивчивости. Надобно слышать этот хор, чтобы получить полное понятие о действии, им производимом. В инструментации здесь особенно замечательно pizzicato, резко отделяющееся от пения:— это возвышенная до искусства балалайка. Действие, производимое этим хором, невыразимо [5]. Публика с восхищением приняла арию Антониды (г-жа Степанова); прекрасный свежий мотив на слова: «Там в деревне за рекою», хотя и сохраняет в полноте свой русский характер, но мог бы доставить в гостиных бессмертие многим из известных итальянских опер; такие мотивы, почти мимоходом, рассыпаны композитором щедрою рукою по всей опере; другие, более скупые сочинители, которым бы посчастливилось найти хоть один из таких мотивов, не посовестились бы повторить его по крайней мере раз двадцать, чтобы втолковать его слушателям и отличить его от так называемых итальянцами arie di sorbetti ****, и которыми наполняются итальянские оперы, для балласту. Наш композитор не боится быть расточительным, и имеет на то право. Публика с таким же восхищением приняла прелестное трио Антониды, жениха (г. Леонов) и Сусанина (г. Пет-

* Здесь в рукописи поставлен значок для сноски; в печатном тексте в «Северной пчеле» приведен текст (хор гребцов из первого акта).

** путаница (*франц.*)

*** сверху приписано: в то время когда наша зима мгновенно обращается в весну.

**** проходные арии (*итал.*)

ров): «Не томи, родимый», и проч. Здесь кстати о женихе: некоторые из слушателей, привыкшие к складу обыкновенных опер, непременно хотели в Собинине видеть какого-то героя, нечто вроде Танкреда или Орбасана [6], и досадовали, зачем не видят в г. Леонове тех грозных размахов, которыми отличаются оперные любовники. Здесь жених таков, каким всегда бывает жених и в наших селениях, т. е. смелый в драке, но простодушный, стыдливый и, до некоторой степени, беззаботный юноша; такой характер дан ему сочинителем слов и сочинителем музыки, и молодой артист выдержал этот характер как нельзя лучше.

Вторая половина 1-го действия [7] начинается балом у начальника польского отряда; раздается польской, который в своем роде есть образцовое произведение: он написан в старинном вкусе, который теперь потерялся, но обработан со всем щегольством новейшей музыки; за сим следует мазурка в таком же роде; посреди ее является к польскому начальнику гонец с вестию об избрании Михаила Федоровича на царство [8]; эта весть приводит весь бал в волнение; звуки досады прорываются в танцевальный мотив; диссонансы, как тучи, находят на веселый, беззаботный напев мазурки, но мазурка продолжается; скоро несколько удальцов вызываются захватить в плен нового царя, гости успокаиваются, и мазурка снова усиливается, обогащенная всею роскошью гармонии. Эта сцена обработана с большим тщанием; для вас, как любителя музыки, будет интересно знать, что в ней все хоры идут чистым двойным контрапунктом. Вы можете себе вообразить, какой эффект придает такое расположение голосов этой сцене. Между польским и мазуркою есть просто танцы: краковяк, pas de quatre *, которые, несмотря на то, что написаны ново и изящно, нам кажутся лишними: они только расхоложают действие. Польской и мазурка составляют существенную часть этой сцены; все прочее не принадлежит к ней.

Второе действие [9] есть самое драматическое по содержанию: сцена открывается прелестным дуэтом между Ваней, приемышем Сусанина (г-жа Воробьева), и Сусаниным. К изяществу мелодии здесь присоединяется особая ее форма: она заключается в пятитактном периоде **. После громогласной польской мазурки этот дуэт производит необыкновенное впечатление своим милым, невинным напевом. В этом действии приготовляется девишник в доме Сусанина. Здесь весьма замечательный, по изобретению и обделке, хор крестьян еще не был вполне оценен публикою, но зато она с восхищением принимает прекрасный веселый квартет, они выражают свою радость и надежду на будущее счастие ***. С этой минуты, когда Сусанин достигает совершения всех своих желаний, на музыку находит какая-то печальная тень; это музыкальное предчувствие показывает в композиторе глубокое знание сердца человеческого и истинного характера своего искусства; действительно, в минуту полного счастия, в душу человека невольно закрадывается какое-то грустное, неопределенное чувство,— не выразимое ни поэзиею, ни живописью, и доступное одной музыке, которой высокое назначение: выражать сокровеннейшие чувства человека, ему самому не вполне понятные! Но вот раздаются голоса поляков; их приход возвещается первыми звуками польского 1-го действия, которые резко отделяются от русского напева. Вообще композитор умел весьма счастливо воспользоваться осо-

* танец четырех *(франц.)*, впоследствии исключенный.

** Этот дуэт, переделанный для фортепьян и голосов, отпечатан и продается в магазине г. Снегирева, на Невском проспекте, в доме Брюна, № 85. Здесь будут продаваться и все другие нумера оперы, также переложенные для фортепьян.— *Примечание В. Ф. Одоевского.*

*** Здесь особенно замечателен мотив совершенно оригинальный, на слова: «Время к девишнику».—*Примечание В. Ф. Одоевского.*

бенными характерами русской и польской музыки, чему доказательством служат все разговоры Сусанина с поляками; этот перелив из одного характера в другой, гармонически между собою связанных, в высшей степени оригинален. Поразительна торжественная музыка слов Сусанина:

Боже! спаси царя!
Ты умудри меня, и проч.,[10]

сопровождаемая буйным шопотом поляков. Расставанье Сусанина с дочерью раздирает сердце; какой благочестивой грусти исполнена музыка слов:

Благослови господь твое житье...

Сусанин еще прежде отправил Ваню предуведомить до зари царя о предстоящей ему опасности; и наконец, буйные польские звуки заглушают вопль дочери. Вы еще находитесь под влиянием этих звуков, когда раздается свадебный хор женщин, основанный на самом оригинальном пятичетвертном русском мотиве, и, заметьте, мотиве, ниоткуда не взятом (как и все мотивы в опере Глинки), но который, если бы вы услышали его даже отдельно от оперы, вы бы назвали свадебной песнью. Так глубоко постигнул автор законы образования русской мелодии. Но я никогда не кончу, если буду исчислять все красоты этого акта; увлеченный моим предметом, я и так уже перешел за границы, которые назначил себе в начале этого письма. Оставим же подробности до будущих писем, и поспешим к 3-му действию [11], этому торжеству нашего сочинителя.

Должно заметить, что партия Сусанина и в первых двух актах, не выходя из русского характера, имеет в себе нечто важное [12], резко отличающееся от заунывной мелодии Антониды и беззаботных напевов жениха. Этот особенный характер всех мелодий Сусанина замечается с первых слов его

Что гадать о свадьбе?
Свадьбе не бывать.

Этот важный характер выдержан автором везде, во всех состояниях души Сусанина: и в воинственной музыке дуэта с Ванею

Снаряжу тебя конем,
Медной шапкой и мечом,

и веселом живом квартете:

Запоем, запируем, заживем.

Но в 3-м действии, когда Сусанин, в минуту отдыха поляков, им заведенных в непроходимую глушь, в ожидании пытки, естественно предается мысли о своей участи; когда в нем борется чувство святого долга, любовь к царю и отчизне, и воспоминанье о дочери, сироте, о семейном счастии,— в эту минуту напев Сусанина достигает высшего трагического стиля, и — дело доныне неслыханное!— сохраняя во всей чистоте свой русский характер. — Надобно слышать эту сцену, чтобы увериться в возможности такого соединения, которое доныне почиталось несбыточною мечтою. Здесь, по нашему мнению, во всем блеске является дарование композитора, и созданием сего нового характера он получает право на почетное место между европейскими композиторами. Искусная контрапункция, все музыкальные хитрости, есть дело знания, разумеется, соединенного с талантом; счастливые мотивы — дело счаст-

ливой организации—их не перечтешь в опере, и мы знаем, по прежним сочинениям Глинки, они ему ничего не стоят, они родятся у него так легко, что не за что ему сказать и спасибо; — но создать новый, неслыханный дотоле музыкальный характер, возвысить народный напев до трагедии — это дело творческого вдохновения, которое дается редко и немногим. Оттого мы считали себя вправе сказать после первого впечатления, произведенного на нас оперою, и теперь после пяти представлений, повторить еще раз, что с этою оперою начинается новый период в искусстве, период русской музыки. Слушая Сусанина, нам невольно приходил в голову характер Пизарра, в бетховенском «Фиделио», от которого, по прямой линии, произошли все веберовы оперы. Желаем, чтобы то же случилось и с характером Сусанина.

Я не буду вам говорить о мастерском хоре поляков, в котором композитор умел соединить какой-то беззаботный и живой характер с изнеможением и досадою; не буду говорить о прекрасной мысли ввести в оркестр (в монологе Сусанина) воспоминания мотивов его дочери, сироты, свадебного; опускаю тысячу замечательных подробностей, которых я не коснулся даже мимоходом; не буду говорить о трогательной, с каждым представлением возвышающейся, игре г. Петрова, ибо письмо мое и без того уже длинно. Окончу искреннею благодарностию театральной дирекции, которая заранее умела оценить все достоинство композитора, доставила ему все средства, каких он только мог желать для исполнения своего произведения, и просвещенному вкусу которой мы обязаны блестящею постановкою сей оперы на С. Петербургской сцене [13].

В следующем письме [14] я постараюсь сказать несколько слов о новом театре, об общих качествах музыки Глинки, и об игре актеров, которые, при деятельном руководстве достойных и опытных капельмейстеров, гг. Кавосов (отца и сына) [15], показали, до чего может [быть] доведено природное дарование, возвышенное благородным, неутомимым трудом.

К. В. О. [16].

P. S. Чтобы дать вам понятие, какое сильное действие произвела здесь эта опера на души, эстетически образованные, я позволю себе привести несколько строк из письма, полученного мною тотчас после первого представления, от одного умного человека, не-музыканта, но одаренного живою пламенною любовию к искусству и к России [17]; эти немногие строки, вырвавшиеся из сердца, говорят более, нежели все мои толкования [18].

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

НОВАЯ РУССКАЯ ОПЕРА „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“ *

(Посвящается М. П. М.......му) [1]

Прошло уже 14 представлений этой оперы, и театр каждый раз был полон, и уже несколько журнальных статей различно отозвались об ней.

* Эту статью редактор «Литер. приб.» получил при следующем письме: «М. Г. Мое старое сердце расшевелилось при звуках родной музыки нашей оперы. Меня поразили многие суждения о ней, суждения, которые я счел бы несбыточными, если бы не был сам очевидным слушателем [2]. Эти две причины побудили меня написать статью, которую здесь прилагаю. До сих пор в вашей газете не было ничего помещено о творении г. Глинки, и я сочту за особенную честь, если моя статья, неискусною рукою написанная, удостоится вашего внимания». — *Примечание редактора «Литературных прибавлений» к «Русскому инвалиду»* [3].

Я не намерен этими строками, приняв строгий вид неумолимого судьи, положить решительный приговор; но хочу только разделить с вами то впечатление, которое произвела на меня опера; я видел действие, которое произвела она на вас, видел ваши слезы, и уверен, что найду отзыв на эти строки в душе нежной и образованной.

Очень тяжело на моем месте, взяв перо и будучи полным сладких воспоминаний «Жизни за царя», писать некоторые ужасные суждения, к несчастию, довольно общие в Петербурге; но впрочем, скрепя сердце, все-таки лучше рассказать их сначала: по крайней мере будет кончено! — До сих пор, пока выходили частные сочинения в русском духе, пока многие благородные журналисты твердили, что теперь Россия получила свою самобытность, теперь русский понимает свое, русское, и т. д.; пока это говорили только сочинители и журналисты, до тех пор их оптический обман имел совершенный успех. Но когда русский, благородный, образованный, с пламенною душою, с величайшим талантом, понял русскую национальность; когда он, увидев безоблачное небо Италии, вспомнил свое пасмурное родимое небо; услышав творения Беллини, Россини, Доницетти в их отечестве, вспомнил унылую песнь русского и создал нежную Антониду, ангела Ваню,— и наконец, горестно расставаясь с любимою своею мечтою, бросил ее на позорище света — тогда исчез оптический обман, разорвалась завеса, скрывавшая непроницаемо петербургский высший круг и все его суждения; настала эпоха настоящего переворота общих мнений.

До сих пор европейская слава всех опер, появлявшихся на петербургской сцене, обеспечивала суждения наших фешенеблей, которые, сказав: «это удивительно, mais c'est délicieux!» *, подтверждали этим только общее мнение, что они великие знатоки музыки; даже некоторым из них так счастливилось, что они успевали заучивать легкие мотивы Россини и Беллини. Конечно, это мелочи, но мелочи, которые вы встречаете на каждом шагу, которые не дают вам ни минуты покоя. И этих великих ценителей, как саранчи, развелось в Петербурге; они же называют Петербург музыкальным городом, твердят, что это варварство редко ездить в оперу, предпочитать что-нибудь опере, и проч.

Наконец появилась «Жизнь за царя», и все заговорили: «это наше сочинение, мы должны сами положить об нем суждение». Но бедные меломаны! Они забыли, что тут нет еще пока общего мнения, европейской славы сочинителя, что во французских журналах для их помощи не означены лучшие пассажи, и нужно было решиться говорить по собственному разумению.

Многие сказали: «C'est mauvais» **, это можно слышать на всякой улице, «dans tous les cabarets» ***. Другие были благосклоннее и объявляют, что «опера порядочная, но как можно сравнить ее с нашими милыми Беллини, Россини!» И за этим восторгом поется мотив,— вы думаете Россини, Беллини; ничуть не бывало: наш меломан, для доказательства своих слов, не может вам ничего более спеть, кроме торжественного марша из «Фенеллы»! И эти люди судят о музыке громогласно; в публичных собраниях!.. Есть еще другие, самые жалкие остатки высшего круга, которые, чувствуя всю прелесть творения г. Глинки, не смеют сказать громко своего мнения, чтобы себя не компрометировать. Этот чад суждений наполнил, с весьма малым исключением, все залы, весь

* но это восхитительно (*франц.*)

** «это плохо» (*франц.*)

*** «во всех кабаках» (*франц.*) — было сказано в первое представление в одной из лож бель-этажа.— *Примечание сочинителя* [*В. Ф. Одоевского*].

партер, и русский человек не знает, куда обернуться, чтобы, утирая сладостную слезу, исторгнутую музыкою Глинки, не встретить злой усмешки во фраке с бархатными отворотами и с лорнетом elastique * в руке... Давно, давно уже говорят о руссицизме, о русском, о национальности; а теперь ясно, что высший круг остался тем же жалким, бесхарактерным, и притом бессовестным подражателем **. И, что еще ужаснее, эти люди, как бы из одолжения, слушают «Жизнь за царя», в продолжение всего акта лорнируют ложи, наконец в самых лучших местах оперы встают и отправляются из первого ряда к выходу, останавливаются у каждого ряда, здороваются, разговаривают... ***.

Они жалки, очень жалки! Сердиться на них не стоит,— и, кажется, подобных нигде, кроме Петербурга, нельзя найти.

Но есть еще ценители, и суждения их, к несчастию, печатные. Несколько уже времени я догадываюсь и не могу догадаться, что бы заставило одну газету излить в своих строках какую-то худо скрытую досаду, неудовольствие? Неужели какая-нибудь национальная гордость заставила автора помещенной в ней статьи взяться за перо, чтобы впервые в жизни сделать музыкальный разбор, и то неудачно? [5].

Конечно, есть во втором акте слабые роли (но не слабая музыка), речитативы: Откуда? Романов? где он? — произносимые г. Байковым [6], скорее смешат, нежели производят уважение к военачальнику. Конечно, слишком сильно отличается величественный, благородный характер русских пред крылатыми. Но что же делать? Судьбы вышнего неисповедимы, и он один знает, почему характер русского народа велик и благороден, почему тоже есть и не великие характеры. Во всяком случае это вовсе не касается оперы.

Каждый яд имеет свое противоядие, а после горя и радость веселее! С каким же удовольствием вы можете в каждое представление насчитать несколько десятков истинных ценителей, которые умеют восхищаться прекрасным; но их суждения, к несчастию, вы редко услышите; они вам только скажут: четырех, пяти раз мало слышать такую музыку, чтобы осмелиться сказать об ней что-нибудь решительное. Конечно, это слишком скромно; но зато такой ценитель сам себе изменяет в театре: вы легко читаете в его выражении лица, в его движениях, в этой невольно проблеснувшей слезе то, что он боялся повторить словами. Это настоящие меломаны и притом с душою русскою. Для них писал г. Глинка; он их видит и понимает. Первым ценителям он тоже умеет отдать должную справедливость; он от души смеется и, смеясь, благодарит их за то, что они из одолжения наполняют ряды партера и усердно увеличивают шум при вызовах.

Неоспоримо, что итальянская, французская и позже немецкая музыки, будучи почти совершенно обработаны, получили всеобщую известность и из них образовалась общая европейская музыка. Она так вкоре-

---

* эластичный (*франц.*)

** Не слишком ли пристрастно мнение автора? В высшем круге общества, как и в других кругах, были два мнения: за музыку Глинки и против нее. Незнающие и говорящие о музыке рассыпаны по всем рядам общества и, может быть, их менее в высшем круге, нежели в других.— *Примечание редакции «Литературных прибавлений»* [4].

*** Да извинит нас почтенный автор: этот портрет списан не с лучшего общества; равным образом к нему не может относиться большая часть того, в чем он его упрекает. Впрочем, это заблуждение встречается у многих наших писателей. — *Примечание редакции «Литературных прибавлений».*

нилась везде, к ней так прислушались, что обыкновенные, безыскусственные звуки родной музыки не могли бы произвести на большее число людей заметного впечатления.

Это условие представило г. Глинке значительную трудность. Он должен был, руководствуясь общею музыкою, передать совершенно верно звуки родные, и тем поставить русскую музыку на ту же степень, на которой стоят национальные мелодии запада Европы. Трудность чрезвычайная, которую легко поймет всякой; кто хотя немного прислушается к нашей мелодии. Нет в свете более своевольного, неправильного и вместе с тем гармонического соединения звуков, как в русских напевах. Г. Глинка вполне успел в этом деле; он понял эти напевы и передал их в стройном целом, присоединив к ним удивительную инструментовку, которая бы сделала честь любой из опер Обера, Галеви, Беллини или Доницетти. Он еще более показал этим творением: он показал, что твердо владеет пером музыки, что оно никогда не изменяет ему, как бы различны ни были обстоятельства действий. И в самом деле, сколько противоположностей вы найдете в «Жизни за царя»? То беззаботность, семейное счастие, праздник, праздник свадебный, тихие чувства счастливого отца; то буйная веселость поляков в резких чертах мазурки; то опять картина семейного быта, седая опытность и сладостные надежды отца, и ангельские мечты питомца, птенчика! Не прошло минуты — и горесть, отчаяние, потери все изменяют. Величие русского характера берет верх над всем, любовь к царю резко обозначается, и твердая решительность, и теплая вера, и грустные, тяжелые воспоминания утраченного, соединясь, показывают в полной красоте Сусанина!..

Прошли тягостные минуты отчаяния, и грустная, унылая песнь одинокого Вани облегчает ужас предыдущего впечатления. Вы как бы ждали этой песни; каждый звук ее проходит душу и ее успокаивает; вы чувствуете сладкую слезу на щеке своей... Не стыдитесь этих слез: песнь вполне их стоит, и автор более ценит каждую из них, нежели все длинные, холодные рассуждения о его сочинении. Ваша слеза молчалива, но она ручается автору за его славу; она молчалива и робка, но защищает автора от всех неприязненных суждений.

Первый хор с фугою, песнь Антониды, вся музыка II акта *, трио Антониды, Собинина и Сусанина, дуэт Сусанина и Вани, трио тех же трех лиц («Время к девичнику») **, семейная молитва, дуэт Собинина и Антониды («Сколько горя в этот день избранный»), последняя песнь Вани, финал и особенно весь предсмертный монолог Сусанина, и вообще вся без исключения инструментовка вполне доказывают неподдельный, гениальный талант г. Глинки. Чем всякий автор, уже известный и пользующийся славою, желал бы увенчать свои творения, тем г. Глинка начал свое поприще. Желаем ему в последующих трудах быть столь же сильным, музыкальным и чувствительным, как в «Жизни за царя»: более желать, кажется, невозможно.

Все желало и желает успеха г. Глинке, кроме высшей публики ***. Навряд ли какая-нибудь опера была у нас лучше выполнена и вообще и во всех частностях. Одного только можно пожелать, чтобы игра г-жи Степановой и г. Леонова сделалась более одушевленною.

Конечно, самая роль Антониды, не говоря о пении, одна из труднейших. Но чего нельзя ожидать и требовать от такого таланта, каким впол-

* ныне III акт.

** Здесь описка; следует читать: квартет Антониды, Собинина, Сусанина и Вани.

*** Опять то же заблуждение автора.— *Примечание редакции «Литературных прибавлений».*

не обладает г-жа Степанова? Г. Леонову самый лучший образец превосходная игра Петрова. Но что же сказать об игре г-жи Воробьевой? Трудно на чем-нибудь остановиться! С появления «Жизни за царя» она стала выше всякого суждения и по игре и по голосу. В одном только можно ее уверить, что вся публика без различия обожает милого птенчика!

В. Невский

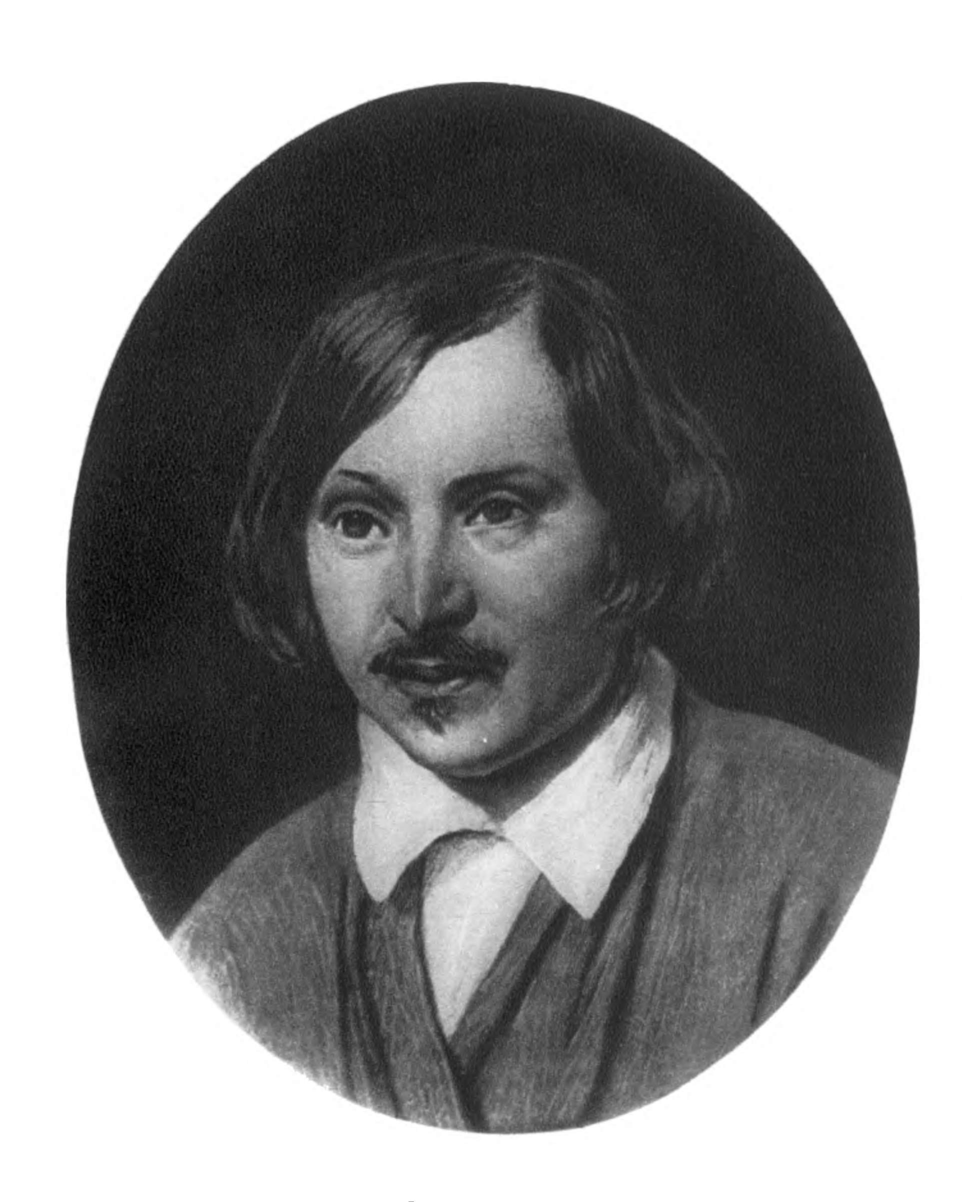
Я. М. НЕВЕРОВ

О НОВОЙ РУССКОЙ ОПЕРЕ ГЛИНКИ „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ"

Нынешнею осенью жители Петербурга имели много художественных наслаждений. Едва только отгудели в здешних гостиных последние толки о выставке и о главных ее героях—Иванове, Воробьеве, Пименове, Завьялове, Маркове, как всеобщее внимание обратилось на привезенные в Эрмитаж из Англии картины Рафаэля, Гвидо, Караччи. В говор о живописи и скульптуре вмешивались слухи о новой опере нашего молодого маэстро г. Глинки «Жизнь за царя», которая готовилась к представлению: ею должен был открыться перестроенный Большой театр. Наконец 27-го ноября последовало это давно ожидаемое открытие — и стечение публики было чрезвычайное: все спешили видеть новый храм, воздвигнутый отечественным музам, и услышать оперу композитора, приобретшего известность и уважение своими прелестными романсами, песнями и инструментальными сочинениями. 27-е ноября день достопамятный в истории русской — это день смерти Сусанина; в нынешнем году он был ознаменован достойным образом. Прошло более двухсот лет, как благородный гражданин, истинный россиянин, пожертвовал жизнью за спасение своего законного государя—и вот благодарное потомство совершает по нем трогательную тризну. Музыкант и поэт оживляют его творческою силою искусства и он—в день смерти своей—является пред блистательною толпою, чтоб передать ей свои простые возвышенные чувства любви к родине и престолу. Первые звуки, слышанные нами с новой сцены, были звуки русские, высказывавшие русскую душу. Сусанин как бы посвятил новый храм искусств всему национальному. Дай бог, чтоб сбылось это доброе предзнаменование, и чтобы впредь с нашей сцены мы чаще слышали произведения в духе народном. Начало положено — у нас есть русская опера!

Прежде, нежели я буду говорить вам о музыке «Жизни за царя»,— надобно ознакомить вас с содержанием самой поэмы. Опера есть такое произведение, где все искусства соединяются для очарования зрителя, и хотя в этом прекрасном союзе господствует музыка, однако композитор, как он ни самобытен, все еще несколько ограничен поэтом, указавшим ему точки, на которые должно устремляться его вдохновение; а потому, говоря о драматической музыке, нельзя упускать из вида служащей ей основанием поэмы.

Главное условие каждого сценического произведения есть жизнь, движение, разнообразие чувств и положений. Наш поэт излишне придерживался исторической точности и не позволил себе ни одного эпизода, ни одной частности, которые бы напоминали зрителю, что он видит произве-



Н. В. ГОГОЛЬ
С портрета А. А. Иванова

дение искусства, а не историю. Конечно, от того опера получила характер важный степенный — но он не нарушился бы от разнообразия в характерах, от столкновения интересов, словом, от того, что называют драматическою завязкою. «Жизнь за царя» не драма, а картина[1] [...].

Должно заметить, что в поэме слышишь язык народный, впрочем, этот язык... но вспомним, что это опера, и что в редкой опере можно найти одну живую строфу, которую бы автор по нескольку раз не переделывал для музыканта. Зная, каких тяжких трудов стоит приладить поэму оперы к музыке, мы не будем упрекать барона Розена за его стихи. Все лежало на ответственности музыканта, и он один должен был создать и поддержать интерес целого. Наш маэстро исполнил эту обязанность: он дал опере жизнь, движение, развил то, на что только намекал автор. Со всем тем многие, слыша «Жизнь за царя», в первый раз оставались ею недовольны и вникали в него не прежде, как услыша его вторично; тогда внимание сосредоточивалось на одном только композиторе — и он увлекал вполне слушателей. Г. Глинка сделал все, что только можно было сделать. Прочтите поэму и скажите, что такое Ваня — вы не сумеете дать себе довольно ясного отчета; но прослушайте его партицию — и тогда в душе вашей составится прекрасный светлый образ сироты, заунывного даже и в счастье, смелого, отважного, который с благоговейным почтением любит своего благодетеля и душою предан царю и родине; в последней арии Вани грусть его является чем-то высоким, торжественным; поистине, для одной этой арии мы бы не соскучились двадцать раз быть в театре.

Но здесь еще не все достоинства музыки г. Глинки: важно то, что его опера есть произведение чисто русское, народное, родное. Как передать тот восторг, которым маэстро наполнил сердца любителей искусств, всех тех, которые поняли важный его подвиг. Никогда еще у нас сценическое произведение не возбуждало такого живого, полного энтузиазма, как «Жизнь за царя». Публика поняла композитора или, лучше скажем, была увлечена инстинктом к высокому его таланту: в восемь данных до сего времени представлений в театре не было ни одного свободного места, и каждый раз восторженные слушатели осыпали рукоплесканиями знаменитого маэстро. Г. Глинка вполне заслужил это внимание: создать народную оперу — это такой подвиг, который запечатлеет навсегда его имя в летописях отечественного искусства. У нас уже давно являлась потребность национальности в музыке. Мы были вполне убеждены, что наши народные песни скрывают в себе богатый источник совершенно оригинальной мелодии. Были даже опыты национальной оперы. Не упоминая о других, заметим, что г. Верстовский — композитор умный, с талантом истинным, хотя, впрочем, и не драматическим — старался перенести на сцену русское пение. Но он не успел в этом оттого, что думал создать оперу, заимствуя иногда целиком народные мотивы, иногда подражая им. Так как наши песни не имеют ничего драматического в словах и музыке, то составленные по ним оперы имели в себе тот же отрывистый лирический характер. Таковы лучшие произведения г. Верстовского—«Вадим» и «Аскольдова могила»: они суть не что иное, как собрание большею частью прелестных русских мотивов, соединенных немецкими хорами, квартетами и итальянскими речитативами. Если бы г. Верстовский отказался от претензии на народность, а писал бы оперу так, как ее писали в Германии, Италии, то мог бы подарить нас прелестными произведениями. Тут не было национальности, и притом дело теряло всякую стройность, и опера казалась произвольною смесью арий, дуэтов и терцетов всех стилей и всех народов, в которой слушатель тщетно искал какого-нибудь единства или господствующей идеи. Г. Глинка поступил иначе: он глубоко вникнул

в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные; слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или другой мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему маэстро; действительно, в его опере нет ни одного заимствованного мотива; но они все ясны, понятны, знакомы нам потому только, что дышат чистою народностью, что в них мы слышим родные звуки. Главный характер в музыке «Жизни за царя» есть грация, где народность доступнее, потому что русская музыка имеет в себе чрезвычайно много мелодичности и прелести; но вся партиция Сусанина и некоторые арии Вани написаны в стиле высоком, патетическом — и при всем том они совершенно русские—вот важное обстоятельство! Мы до сего времени никогда не слыхали русской музыки в возвышенном роде — ее создал г. Глинка; он создал также совершенно особенный род речитатива и чрез то обогатил искусство новыми соображениями. Его речитативы не похожи ни на немецкие, ни на итальянские; они соединяют выразительность и драматическую изменяемость первых с мелодичностью вторых, и в них, кажется, слышишь интонацию русского говора. Ко всем замеченным нами достоинствам этого важного произведения прибавьте еще богатую инструментировку, возвышающую красоты музыкальных идей композитора; но он, впрочем, сильнее в вокальной части оперы. Скажем наконец: в партиции «Жизни за царя» все ново, свежо, оригинально, начиная с основной идеи до последних подробностей исполнения, и если бы нас спросили, какие номера в ней лучшие, то мы бы затруднились в выборе и смело сказали, что они все прекрасны, начиная с первого и до последнего. На публику особенно сильное впечатление производят: мазурка, хор поляков с аккомпанементом речитатива Сусанина во 2 акте; последняя сцена Сусанина в 3 акте; ария-терцет в эпилоге (Ваня, Антонида, Богдан): всеобщее движение в зале, гром рукоплесканий и даже слезы, утираемые украдкою, показывают, что автор проникает в этих пьесах прямо до сердца слушателей.

Не прошло еще трех недель со времени появления на сцене «Жизни за царя», а уже мотивы его слышатся не только в гостиных, где она теперь владеет разговором,— но даже на улице — новое доказательство народного духа этой оперы. Надеемся, что вскоре она сделается известною и не в одном Петербурге. По сие время напечатаны из нее только две арии и мазурка, балет, аранжированные для фортепиано самим автором[2]; но мы слышали, что к концу января она выйдет вполне и с немецким переводом. Посредством этого перевода «Жизнь за царя» явится на суд Европы. Думаем, что за границей ее ожидает лестный прием. Музыка, как и все искусства, отчасти истощили те идеи, в которых они вращались в течение нынешнего столетия. Нужна была новая, свежая мысль для обновления их; но этой свежей мысли уже давно ищет в себе Европа и не находит.

В одной только России есть еще богатое будущее: юная, свежая, она своей национальностью должна обновить дряхлеющую художественную жизнь своей наставницы и внести в нее новые элементы. Кажется, теперь наступает та пора, когда Россия должна представить Европе плоды своей духовной жизни — и едва ли опера г. Глинки не будет там первою представительницею нашей народности. Европа удивится этой новой неслыханной ею мелодии, и если не поймет ее тотчас, то сумеет оценить впоследствии и воспользоваться новыми идеями, развитыми нашим маэстро. Теперь мы смело можем сказать, что у нас есть национальное искусство: иностранцы признают самобытность нашей школы живописи; но

им еще неизвестно, что у нас есть также национальная опера и национальная скульптура: мы укажем им на «Жизнь за царя», на статую г. Пименова «бабошник». Да, с именами гг. Глинки, Брюллова и Пименова — начинается новая эра для художественного гения России; долго он колебался в своем полете, но теперь, кажется, твердо вступил на прямой путь, указываемый ему народом.

Я не сказал еще вам ни слова об обстановке новой оперы и сценическом ее исполнении. Костюмы, декорации — прекрасны, особенно последняя, изображающая Красную площадь, наполненную народом; но танцы не совсем удовлетворительны. Польский бал на нашей сцене как-то вял; мы ожидали чего-нибудь более одушевленного. Оркестр исполняет свою обязанность как нельзя лучше; почти все певцы и певицы делают все, что позволяют им их средства; а главные, г. Петров (Сусанин) и г-жа Воробьева (Ваня), заслуживают полную признательность за превосходное исполнение. Последняя ария в эпилоге есть торжество г-жи Воробьевой; она в ней превосходна. Должно также отдать справедливость и г-же Степановой старшей (Антонида), которая хотя не имеет обширных средств, но исполняет свою партицию отчетливо и с приятностью.

Н. В. ГОГОЛЬ

ИЗ „ПЕТЕРБУРГСКИХ ЗАПИСОК 1836 ГОДА“

...Опера принимается у нас очень жадно. До сих пор не прошел тот энтузиазм, с каким бросился весь Петербург на живую, яркую музыку «Фенеллы», на дикую, проникнутую адским наслаждением музыку «Роберта». «Семирамида», на которую за пять лет пред сим равнодушно глядела публика, «Семирамида» в нынешнее время, когда музыка Россини почти анахронизм, приводит в совершенный восторг ту же самую публику. Об энтузиазме, произведенном оперою «Жизнь за царя», и говорить нечего: он понятен и известен уже целой России. Об этой опере надобно говорить много, или ничего не говорить.

А я не люблю говорить ни о музыке, ни о пении. Мне кажется, что все музыкальные трактаты и рецензии должны быть скучны для самих музыкантов: в музыке огромнейшая часть ее невыразима и безотчетна. Музыкальные страсти — не житейские страсти; музыка иногда только выражает, или, лучше сказать, подделывается под голос наших страстей, для того, чтобы, опершись на них, устремиться брызжущим и поющим фонтаном других страстей в другую сферу. Замечу только, что меломания более и более распространяется. Люди такие, которых никто не подозревал в музыкальном образе мыслей, сидят неотлучно в «Жизни за царя», «Роберте», «Норме», «Фенелле» и «Семирамиде». Оперы даются почти два раза каждую неделю, выдерживают несчетное множество представлений, и все-таки иногда трудно достать билет. Уж не наша ли славянская певучая природа так действует? И не есть ли это возврат к нашей старине после путешествия по чужой земле европейского просвещения, где около нас говорили все непонятным языком и мелькали все незнакомые люди, возврат на русской тройке, с заливающимся колокольчиком, с которым мы, привстав набегу и помахивая шляпой, говорим: «В гостях хорошо, а дома лучше!»

Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украйна, зве-

нит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное, дворянство и недворянство, летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами казак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острогой кита, затягивая песню. У нас ли не из чего составить своей оперы? Опера Глинки есть только прекрасное начало. Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

О НОВОЙ СЦЕНЕ В ОПЕРЕ „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“, соч. М. И. ГЛИНКИ

Где то блаженное время, когда, нам помнится, уверяли, что опера Глинки не для публики, что она недовольно народна... и что бишь еще? Да! что оркестр г-на Глинки написан слишком низко, что у него слишком скоры переходы из такта в такт, что русской народной музыки в опере быть не может, что гармония есть принадлежность природы, а мелодия — человека, что в этой опере мало жизни, потому что в ней много хоров и мало терцетов, и проч. и проч.[1] Все эти чудные выражения остались неразгаданною тайною для музыкального мира; а между тем опера г-на Глинки осталась на сцене, имела более двадцати представлений, и ее мотивы сделались принадлежностью всех классов публики. Теперь стало для всех понятным выражение, употребленное в одной статье об этой опере, что она новый шаг в искусстве, что с нею является новая р у с с к а я стихия в оперной музыке[2]; теперь поняли и прекрасную мысль нашего композитора сделать из хоров не метроном, как в итальянских операх, но отдельное драматическое лицо, столь же интересное, как и все другие лица. Истинные любители нехладнокровно узнают, что г. Глинка прибавил новую сцену к своей опере, весьма счастливо приделанную. Все заметили, что для полноты драмы необходимо было бы слушателю узнать, прежде сцены Сусанина с поляками в последнем акте, что сделалось с Ванею, посланным уведомить Михаила Федоровича об окружающей опасности? удалось ли Ване исполнить поручение Сусанина, и не обманывается ли Сусанин своею уверенностью в том, что с зарей все поиски поляков будут тщетны? В новом явлении, которое служит введением в последний акт, Ваня является на сцену усталый, истощенный; лошадь его пала на дороге; он подбегает к стенам жилища царева, стучится, но его не слышат, все погружено в глубокий сон, и голос Вани теряется в пустыне; Ваня в отчаянии, каждая минута дорога; он на пороге царского жилища и не может предупредить царя о намерении поляков; наконец царские прислужники пробуждаются; они принимают Ваню за обманщика, укоряют его, что он нарушает царский покой, и боятся впустить его; но наконец Ваня убеждает их, прислужники в тревоге вводят

его в царское жилище. В этой небольшой сцене только два лица: Ваня (г-жа Петрова-Воробьева) и хор прислужников; содержание этой сцены просто, но исполнено драматического движения; сколько мы могли судить по партитуре, это место одно из лучших в целой опере, и без того богатой красотами. Мы не хотим предупреждать суда публики более подробным рассмотрением сей сцены в ее музыкальном отношении: мы услышим ее в бенефис г-на Петрова, в конце нынешнего месяца [3].

О. И. СЕНКОВСКИЙ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НОВОСТИ

В эту минуту главный предмет любопытства и разговоров в музыкальном свете—новая опера Глинки. Каждый спрашивает: «Что ж «Руслан и Людмила»? как выходит?.. в каком это роде?» И каждый надеется услышать отзыв, согласный с общим ожиданием или со своими страстями. Извольте, мы можем сказать, как выходит «Руслан и Людмила» и в каком это роде. На прошедшей неделе была первая оркестрная проба всей оперы у автора, «проба корректурная» [1]. Оркестр состоял из небольшого числа артистов, но первых наших артистов, отличнейших исполнителей и лучших судей вместе; сам автор держал партию пения на фортепиано [2]. В первый раз эту музыку услышали сами они в целом и в первый раз могли оценить ее надлежащим образом. Надобно знать, что такое эти «корректурные пробы»: обыкновенно, замечательнейшие оперы являются, при этих предварительных испытаниях, до того запутанными и темными, что, большею частью, сами исполнители не понимают с первого раза мысли композитора и должны мучительно добиваться до красот творения. Совсем противное вышло с новым произведением автора оперы «Жизнь за царя». С первого раза исполнители были так поражены необыкновенными красотами этого необыкновенного создания, эффект был такой непредвиденный, удивление так велико, что артисты, в энтузиазме, бросали инструменты, чтобы предаваться невольным восторгам. Нельзя описать впечатления, произведенного в них этим первым знакомством с «Русланом и Людмилою»: они не находили в музыкальной литературе ничего, с чем можно было бы сравнить эту чудесную, оригинальную, могущественную музыку, и восклицания их, конечно, были в состоянии удовлетворить самое взыскательное авторское самолюбие. Но тот ли еще будет эффект, когда «Руслан и Людмила» грянет с полным оркестром и хорошим пением, и когда русская публика с волшебною музыкою Глинки услышит волшебные стихи Пушкина!.. потому что в либретто вошла почти вся его поэма.

Таким образом великое музыкальное и поэтическое празднество готовится для нас; родной гениальный композитор и родной гениальный поэт являются вместе: этого, помнится, еще не было в новейшей музыке.

Любителям музыкальных наслаждений приятно будет узнать в то же время, что деятельный и усердный «Одеон» издает эту оперу, переписанную для фортепиано, на две руки, и на четыре руки, с пением, и без пения, и что эти издания, изготовляемые под надзором самого автора, выйдут в свет в непродолжительном времени.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ЗАПИСКИ ДЛЯ МОЕГО ПРАПРАВНУКА О ЛИТЕРАТУРЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ И О ПРОЧЕМ

Давно я не писал к тебе, мой любезный праправнук — да что делать! некогда было! попался я к акционерам одного журнала, в котором издателей целых трое, один другого смышленее [...].

Однажды, как я старался вспомнить (от старости память уж у меня делается слаба), чем бы тебя потешить — зазвенел колокольчик. — «Кто такое?».

— Г. Бичев желает говорить с вами о собственном деле.

«Не имею чести знать — но проси».

Вошел молодой человек, очень прилично одетый, вежливо поклонился и сказал:

«Вы издатель журнала?»

— Нет, милостивый государь, знать не знаю, ведать не ведаю и никогда в таком художестве не замечен.

«По крайней мере, не можете ли пособить мне напечатать в каком-либо журнале небольшое письмо...»

С сими словами он вынул из-за пазухи довольно толстую тетрадку.

— Все, что я могу для вас сделать, это — сообщить письмо ваше моему праправнуку...—

«Кому вам угодно — только бы письмо мое не осталось втуне; я носил его к одному знакомому мне журналисту, но он отказал мне наотрез, говоря, что в письме моем нет ничего забавного для публики».

Я пробежал тетрадку и тотчас заметил, что мой новый знакомец подвержен несчастной слабости: он верит существованию литературы, искусства, музыки и прочих предметов, о которых ныне уже не говорят в кругу порядочных людей — а жаль, право жаль — такой прекрасный молодой человек.

Дав слово, надобно было сдержать его: «я отправлю вашу рукопись к моему праправнуку, милостивый государь, и с первою почтою».

— Весьма благодарен; позволите ли и вперед сообщать вам отрывки из моей обширной корреспонденции...

«Почему нет — у меня в пакетах места много...»

— Вот, например, у меня есть письмо к моему приятелю, чулочному фабриканту, о средствах предохранять свой кошелек от плохих концертов, бессовестных журналов и книгопродавческих спекуляций... позволите принести его к вам?..

«Сделайте милость... кажется, предмет солидный, я его тотчас в пакет... но только в другой раз...»

Тут мы расстались. Этот молодой человек очень мне понравился — так что трудно мне было отказать ему в чем-нибудь,— ах! если бы не его несчастная слабость — жаль, право, жаль! а прекрасный молодой человек.— Ты тоже скажешь, когда прочтешь письмо его, которое при сем отправляю... я оторвал от него начало, которое касалось до домашних его отношений к журналисту, но, кажется, что-то осталось и об этом [1]—извини, не досмотрел от старости.

Твой прапрадедушка
Плакун Горюнов *

---

* До этого места сохранилась рукопись (Архив В. Ф. Одоевского, ГПБ, т. 9. № 2) Следующий отрывок (до указанного ниже места) печатается по тексту «Отечественных записок».

«Руслан и Людмила», опера русского музыканта Глинки

(Отрывок из письма к журналисту)

...и сделайте милость, прикажите наборщику быть внимательнее, вообще исправнее смотреть за корректурою: от опечаток и пропусков всегда происходят недоразумения. Вот на-днях я читал где-то, не помню, объявление одного господина, что публика, при представлении «Руслана и Людмилы» была холодна и что ни сей господин, ни публика не поняли этой оперы [2]. Тут явный пропуск: дело, без сомнения, идет отнюдь не о петербургской публике, а кажется, об екатерингофской, то есть о той, которая получила свое музыкальное образование на праздниках по воскресеньям в Екатерингофе, или на Крестовском острову, в звуках тирольской гитары или шарманки. Этого рода публика, действительно, может быть, не поняла новой оперы; но, могу вас уверить, я не пропустил ни одного представления — и слышал и видел, что настоящая петербургская публика четыре раза сряду вызывала автора музыки; да и могла ли она иначе принять новую оперу, которая вместе с «Жизнью за царя» впервые ставит русскую музыку — по крайней мере на одну ступень с лучшими произведениями новейшей музыки. Напротив, по моим наблюдениям, публика с каждым представлением открывает новые, не замеченные сначала красоты в новой опере и более и более постигает * всю прелесть, всю свежесть мелодий, которыми она так богата; что в первые представления оставалось незамеченным, то в следующие принимается с настоящим, неподдельным восторгом.

Именно такое постепенное, но прочное действие производит музыка самобытная, оригинальная, вылившаяся из души гениального человека; здесь не вспышка друзей, собранных на первое представление, которая и гаснет с первым представлением, как то случилось с блаженной памяти «Шкуною Нюкарлеби» [3]. Все поддельное падает; успех истинно прекрасного укрепляется с каждым днем более и более. Все это не новость и дело очень естественное: так было со всеми истинно гениальными произведениями, от моцартова «Дон Жуана» до «Руслана и Людмилы» включительно: красоты гениальной, оригинальной музыки не даются с первого раза, как водевильный куплет,— в нее необходимо вслушаться; мейерберов «Роберт» с первого раза для непривычных ушей показался галиматьею, но чем больше мы к нему прислушиваемся, тем более он нам нравится. Все это дело очень естественное, но — повторяю — неестественны ошибки наборщика в благоустроенной типографии. Согласитесь сами, не странно ли это? Публика думает одно, чувствует одно, потом спокойно ложится почивать, поутру просыпается, и ей приносят объявление, что она думала и чувствовала совсем другое— а все от чего — от опечатки? Добродетельный господин имел невинное намерение угодить дилетантам шарманки и их суждение изъявить печатно, может быть для семейной шутки, а наборщик пропустил целое слово, — и частное мнение сих дилетантов обратилось в общее, и на всю публику взведена престранная, даже обидная небылица. Бедная публика! всюду она!

Figaro quà, Figaro giù,
Figaro là, Figaro sù **.

---

* Начиная с этого слова, сохранилась рукопись, по которой печатается статья (Архив В. Ф. Одоевского, т. 13, № 23, ГПБ).

** Фигаро здесь, Фигаро вниз,
Фигаро там, Фигаро вверх.
(«Севильский цирюльник» Россини).

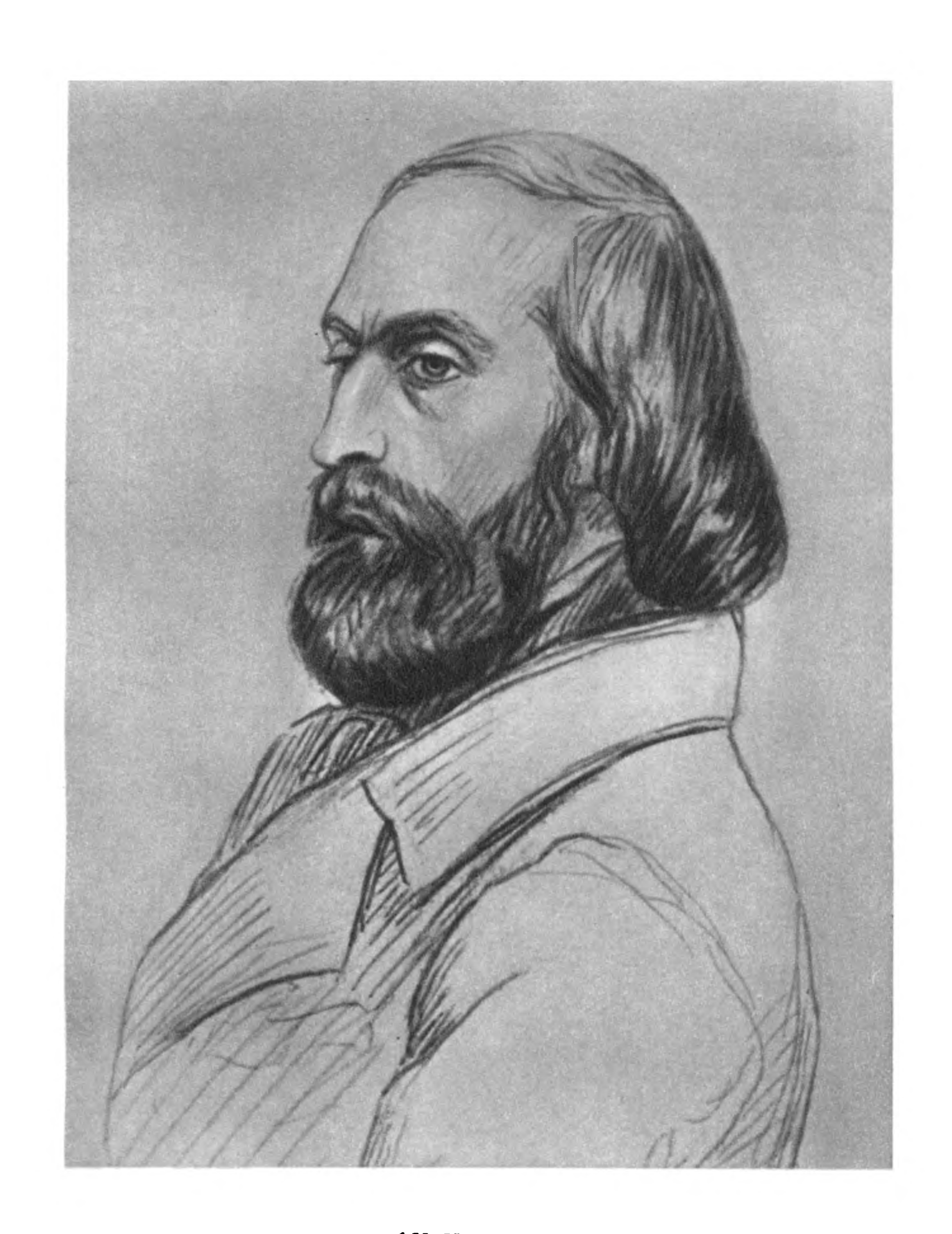
Прикажите, сделайте милость, прошу вас еще раз, внимательнее смотреть за корректурою: от опечаток и пропусков, всегда происходят недоразумения...

Кстати о недоразумениях: постарайтесь тоже, сделайте милость, объяснить читателям и мое положение, да как можно яснее и как можно подробнее; это я почитаю необходимым, потому что, надеюсь с божиею помощью, это письмо будет не последним. Журнальные критики в периодических изданиях, как вы знаете, находятся в величайшем затруднении: многие господа, неведомо кто, неведомо зачем принявшие на себя без церемонии звание представителей общественного мнения, обращаются с публикою немножко, так сказать, слишком фамильярно; кого разбранят в пух, кого расхвалят без милосердия, и все ссылаются на публику, которая часто ни хваленого, ни браненого и не заметила. Разумеется, в этом кто спорит,— надобно отдать честь откровенности этих господ; побранят, похвалят, а потом не выдержат и признаются читателям, что-де — виноват — вот этого похвалил так, из родства, из кумовства; по-настоящему хваление никуда не годится; а вот этого, виноват, разбранил, так, с сердцов, а узнавши приятные качества разбраненного, вижу, что следовало бы похвалить.—кто не грешен? не корите и не кляните!— Все это прекрасно, имеет своего рода интерес, и в семейном кругу некоторого класса людей может доставить приятное препровождение времени, разуеется для тех, кои посвящены в эти таинства. Но войдите и в положение публики; она должна угадывать, с сердцов ли пишут эти господа, или по кумовству. Да и людям посторонним также очень затруднительно; не всякой захочет, чтоб его принимали за человека, принадлежащего к этому кругу, за человека без толку сердитого, или за бессменного патрона своим кумовьям. Посему, м. г., если хотите иногда знать мое мнение о разных вещах на сем свете, то сделайте милость, объясните читателям поподробнее, а в случае нужды и поручитесь за меня, что я человек хладнокровный и вообще весьма благонравный, никогда не сержусь, а если такая беда и случится, то в сердцах никогда не пишу; прибавьте к тому, что я человек добропорядочного поведения, в обманах, подлогах и других неисправностях не замечен, вел себя всегда благопристойно и благоприлично; да не забудьте сказать, что и родственников у меня в пишущем мире нет, и что ни с кем детей не крестил. Все эти объяснения я почитаю совершенно необходимыми в нынешнем состоянии литературных дел.

Очистивши таким образом мою совесть, я могу спокойно приступить к новой опере и сказать вам об ней мое мнение. Повторяю м о е мнение, ибо у меня недостает смелости в угодность приятелям выдавать мое мнение за мнение публики; по моему разумению, публика есть вообще дело темное, в этом случае можно догадываться; но что в самом деле публика думает и почему она так думает, то один бог знает. Например, прежде нежели рассудить о том, что думает тот и другой о новой музыке, надобно бы спросить, например, с л ы ш а л и ли они ее, а это дело также трудное и щекотливое.

О представлении не говорю — на то есть присяжные критики; они, вероятно, разберут каждую нотку по косточкам; мое дело — музыка, как она есть, да, к счастью, она же напечатана и продается желающим, следственно, всякий может поверить мои слова на самих нотах [4].

Я об этом деле так рассуждаю: за морем есть большие музыканты, например, Мейербер, Галеви, Обер, пожалуй, даже Беллини и Доницетти. Все это люди (сверх таланта) очень опытные. Либретто им пишет Скриб или Романи; иногда в начальной идее и смысла нет, как напр. в «Роберте», но есть д р а м а т и ч е с к и е с ц е н ы, или положения, так что для



АНРИ МЕРИМЕ

вас есть интерес не только в музыке, но в самой пьесе; а либретто такая важная вещь, что славная «Олимпия» Спонтини, которой обстановка стоила до 300 тысяч рублей, что лучшие оперы Керубини, «Лодоиска», «Фаниска», «Анакреон» — были наповал убиты своими либреттами, а «Водовоз», несмотря на то, что его музыку все выучили наизусть и проиграли все шарманки, держался долго благодаря драматическим положениям в самой пьесе. Сверх того, у музыкантов за морем есть певцы и певицы, как то: Рубини, Тамбурини, Лаблаш, Гарсиа, Шредер-Девриент; а этим людям — дайте спеть хоть «Приди в чертог ко мне златой» [5], и они приведут вас в восхищение. Публика за морем аплодирует частью музыке, а большею частью певцам и певицам; эти рукоплескания в общем итоге доходят и до нас, и нам, людям просвещенным и образованным, становится совестно разбирать, к чему собственно относились рукоплескания, нет ли в самой музыке чего пошлого, безвкусного, подновленной ветоши—помилуйте, как же иначе! неравно нас примут в Европе за варваров!—Да, есть и другое дело: если у музыканта за морем есть в опере хоть одна счастливая ария, и эта ария прошла чрез орган какого-нибудь Рубини — опера спасена; всякий хочет тысячу раз слушать прекрасную арию, а при ее милости, слушает целую оперу, и привыкает к ее музыке; и она для него получает прелесть, подобную той, которую для нас имеют наши родные напевы. Есть и третье дело: нет человеческой возможности предвидеть заранее, что в самом представлении оперы должно выкинуть, что прибавить, что длинно, что кратко; для того за морем, когда опера разучена, — делается генеральная репетиция со всеми костюмами, со всею обстановкою как бы то было самое представление; на эту репетицию приглашаются имеющие по своему музыкальному образованию и вкусу право быть судьями в этом деле, это ядро музыкальной публики, которого оставлена суть только оболочка, — оперу критикуют, многое обрезывается, многое прибавляется, изменяется — и публика получает в первое представление уже облупленное яичко; с самого начала она уже предупреждена в пользу или против оперы и первое представление действительно решит торжество или падение оперы и на завтра самый отчаянный кум или враг автора между журналистами пораздумает прежде, чем пустить свое суждение о суждении публики *.

Но все это дела второстепенные, которые в каждой стране могут быть, или не быть; а вот что главное: за морем жестоко надоели подражатели подражателей Россини, Беллини и Мейербера; все ищут нового, и именно новых мелодий; подумаешь, что их источник иссяк на Западе. Вы знаете игрушку, называемую музыкальным калейдоскопом; в ней сотни две отдельных музыкальных фраз на разрезных карточках; складывайте как угодно эти карточки — у вас всегда выйдет новый романс, новый вальс, но, разумеется, всегда одно и то же. Возьмите любую из новейших мелодий, разберите внимательно, и вы найдете, что большею частью они составлены точно по музыкальному калейдоскопу: вот начало из «Семирамиды», середина из «Barbiére» **, конец из «Сомнамбулы»; от того на всех новейших мелодиях лежит печать однообразия. Есть люди, которым нравится самое это однообразие, которых толстый череп пробивается лишь знакомою фразою; лишь под знакомую фразу кивает их голова в знак удовольствия, и то обыкновенно не в такт. Что с ними делать? Одному любителю живописи,— и это не сказка,— картины Вувер-

* Ко всему этому отрывку (от слов «есть и третье дело» до конца абзаца), выпущенному в журнале, Одоевский на полях рукописи сделал следующее примечание: Не выкинуть ли это место? ась? то-есть все, что отвлеченно и касается до главных репетиций в европейских театрах. Не приняли бы за упрек.

** «Цирюльник» *(франц.)*, т. е. «Севильский цирюльник», опера Россини.

мана нравились именно потому, что он в каждой находил белую лошадь; но такие любители — не живописцы и не музыканты; для них все, что не есть знакомая фраза, кажется диким и скучным; такие любители существовали во все времена, но, к счастью, не от них зависит слава музыканта, и вот тому доказательство: по их милости Моцарт, который поражает нас своею простотою и грациозностью, почти до наших времен у этих господ называется диким Моцартом! Смешно и странно говорить о таких вещах, доказывать, что музыка тогда только музыка, когда дышит свежестью и оригинальностью, а не есть повторение вечного одного и того же. Что сказали бы поэты, если бы кто стал их уверять, что самым лучшим стихотворением было бы собрание самых счастливых стихов из Пушкина, Жуковского, кн. Вяземского, и что всякая другая метода сочинения стихов никуда не годится? А не то же ли самое толкуют люди, выдающие себя за любителей и еще за знатоков музыки? Лучшие из иноземных художников понимают всю цену новой мелодии; они знают, что она без особого вдохновения не дается; многие из них ищут другой дороги: одни (особенно инструментисты) отложили попечение о новой мелодии и довольствуются лишь обделкою чужих мелодий; оттого у нас тысяча фантазий, этюдов и проч. т. п. — на все одни и те же мелодии «Сомнамбулы», «Семирамиды» и проч.; другие стараются скрыть недостаток мелодии разными музыкальными хитростями. Мейербер — великий, опытный музыкант; никто более меня не уважает его знаний и изобретательности; но много ли у него найдете новых, свежих мелодий? — напротив, он, кажется, нарочно берет старый, тривиальный мотив и выводит его на свет посредством неожиданной, оригинальной, блестящей обработки и инструментовки. Возьмите хоть первый хор в «Роберте», который делает столько эффекта на сцене: «В закон себе поставим» и проч. — что может быть тривиальнее этого мотива? он держится единственно своей художественной обработкой. А знаменитая ария Изабеллы «Grace!» *—в какой итальянской оперетте вы не встречали этого мотива? В целом «Роберте» новые оригинальные мелодии вы найдете, может, лишь в соло виолончели в танцах 3-го акта; в «Гугенотах» Мейербера еще менее свежести. Все это отнюдь не унижает достоинства сего великого художника, напротив, — он нас изумляет своим искусством скрывать недостаток идей блестящею, изящною обработкою; но это талант колорита, а не талант изобретения; дело труда, учености, а не вдохновения. Из всех музыкантов, ныне существующих, один Россини отмечен редким, свыше вдохновенным даром мелодии; лишь у него (особенно в «Вильгельме Телле») вы находите эту роскошь мотивов, которая поражает вас своею свежестью; этого дара нельзя приобресть ни трудами, ни опытностью; появление людей, им обладающих, составляет эпоху в летописи искусства, они кладут печать своего характера на все произведения своего времени и образуют то, что называется музыкальным стилем того или другого периода.

Прикиньте на этот масштаб музыкальные произведения Глинки. Развитие его таланта — явление весьма замечательное: он начал тем, чем другие оканчивают. В первой его опере «Жизнь за царя» вы уже не встретите ни тени подражания; глубоко изучив произведения западной музыки, он прислушался к напевам родной земли и постарался открыть тайну их зарождения, их первоначальные стихии и на них основать новый характер мелодии, гармонии и оперной музыки, характер до того небывалый. Я знаю, многие сомневаются в существовании народной музыки, допуская, впрочем, и народную самобытную поэзию, и народную архи-

* «Пожалей!» (*франц.*), первое слово каватины Изабеллы из оперы Мейербера «Роберт-дьявол»

тектуру, и народную живопись. Это сомнение происходит оттого, что мы не можем смотреть на все предметы нас окружающие иначе, как сквозь западные очки; тогда как, может быть, для того, чтобы судить верно о разных явлениях русского мира, — должно стать на точку зрения совершенно противоположную западной *. Недаром в прежние века могучее славянское племя враждовало с племенем западным; эта вражда имеет основание в самобытных, но противоположных стихиях того и другого племени, противоположных до такой степени, что от одной причины происходили в обоих племенах различные действия, и наоборот, — одно и то же явление проистекало из оснований вполне противоположных.

Это наблюдение, я знаю, требует особенных доказательств, которые были бы здесь не у места; но в музыкальном деле они налицо: у одного племени в европейском мире существует самобытная, характеристическая, народная мелодия, основанная на полной гамме — у племени славянского; эта характеристическая мелодия сохраняется в глубине славянского духа с времен незапамятных. Лишь у неаполитанцев существует равномерно особая характеристическая мелодия, но и та, кажется, занесена из Африки, ибо в остальной Италии вы ее не встретите; затем ни у немцев, ни у французов, ни у англичан нет народной самобытной музыки [6]. Швейцарский и шотландский музыкальный характер происходит лишь от неполной гаммы; но повторяю, характеристическая мелодия в соединении с полной гаммою существует лишь в славянском племени. Посему противно было бы истине из того, что на западе нет народной музыки, заключать, что она вовсе не существует. Так! ее нет на западе, но именно потому она и существует в племени славянском; без дальних доказательств в том каждого уверяет и внутреннее чувство и ухо; трудно отличить немецкую или итальянскую мелодию от французской,—но русскую старинную народную песню вы угадаете между тысячами мелодий—она резко обозначается даже для иностранца. Этот музыкальный характер русской мелодии был подмечен Глинкою; он не побоялся основать на нем целую оперу, где довел его до трагического стиля — дело, которое до того никому в голову не приходило. Сим подвигом он положил начало новой эпохи в музыке: «Жизнь за царя» — зерно, из которого, как некогда из «Дон-Жуана», должен развиться целый музыкальный период. «Руслан и Людмила» есть вторая отрасль того же направления — в ней преимуществует характер славянский — фантастический; это наша сказка, легенда — но в музыкальном мире; ее русский характер, соприкасаясь к безграничному фантастическому миру, делается более общим, не теряя своего отличия. Искать здесь обыкновенной драмы — напрасно; драма в фантастическом, сказочном мире имеет свои особенные условия, принадлежащие исключительно сему миру; борение с людьми, составляющее одну из стихий земной драмы, здесь уничтожается, а остается лишь другая стихия — борьба с самим собою и с силами нечеловеческими; и сия борьба здесь так сильна, что при ней всякая другая не имела бы никакого интереса. Признаюсь, я враг фантастических представлений на сцене; формы театра слишком грубы для выражения страстей, пороков, добродетелей, страданий и радостей фантастического мира. Сценическое представление требует оконченности, определенности, тогда как характер фантастического произведения есть неопределенность или безграничность; фантастический писатель должен иметь дело с теми ощущениями человека,

---

* В этом г. Бичев да позволит нам с ним не согласиться. Истина одна, и если западная точка зрения верна, или, если пока не найдется другая, вернейшая, зачем же становиться на противоположную ей? — *Примечание редакции «Отечественных записок».*

которые таятся в глубине души человека и не выражаются словами, для которых возможны лишь намеки, а не определенная буква. Но это не относится к музыке; музыка, своею безграничною, неопределенною формою придает сценическому представлению именно то, чего недостает ему для того, чтоб иметь право называться фантастическим. Но для этого надобно и другое условие: надобно, чтоб зритель был способен погрузиться в свой собственный внутренний, таинственный мир и забыть на время всю окружающую его действительность; это условие самое трудное, ибо зрителя развлекает все — даже красота декораций. Независимо от этого последнего условия, музыка для фантастической оперы возможна только такому таланту, который может полагаться на свежесть своих идей; в драматических положениях сцена дополняет музыку, как музыка дополняет сцену; часто бедная музыкальная фраза потому только получает эффект, что сопровождается драматическим положением на сцене. Другое дело в опере, фантастической от начала до конца; здесь для слушателя в обыкновенном, житейском состоянии духа, интерес сосредотачивается или на одной музыке, или на одной сцене: кто из посетителей театра слышал, например, музыку в сцене выливания пуль в «Волшебном стрелке»? — весьма немногие; остальные только смотрели и критиковали летающих птиц. Утвердительно можно сказать, что нынче между европейскими музыкантами нет ни одного с такою свежею фантазиею, которая бы выдержала целую фантастическую оперу всегда ново, всегда оригинально. Укажите мне, напротив, одну фразу в «Руслане и Людмиле», которая была бы пошлою или истертою. По тому самому эта опера и не понравилась некоторым слушателям — она «не про них писана». Я здесь имею в виду просто слушателей, а не некоторых господ, которые писали по поводу этой оперы, и из которых, может быть, один тот самый, который некогда толковал с видом знатока — о флажолете на фортепианах и никак не мог отличить мелодии от гармонии* — стоит ли говорить о такой дребедени?

Если бы я имел голос, и если бы я мог предполагать, что на чье-либо мнение могут иметь малейшее влияние невежественные крики рыцарей фортепьянного флажолета, я бы сказал следующую простую речь: — «Милостивые государи! в «Руслане и Людмиле» двадцать один нумер [7]; в них есть следующие: песнь Баяна, каватина Людмилы «Не гневись, знатный гость», баллада Финна, ария Руслана «О поле, поле», хор «Ложится в поле мрак ночной», ария Гориславы «Любви роскошная звезда», Ратмира: «И жар и зной» и «Она мне жизнь», ария Людмилы «Вдали от милого», марш и танцы в замке Черномора—эти нумера таковы, по своей свежести, что если бы людям, которыми вы боитесь не восхищаться, как то: Мейербер, Галеви, Обер, если бы сим людям сказали, что надобно пройти сто верст пешком и эта музыка будет их собственная, то они бы побежали бегом и каждому бы достало на целую оперу *. В дальнейший разбор оперы вступать не буду: он может быть интересен и понятен одним музыкантам, ибо для объяснения надобно будет употреблять технические термины; скажу только: вслушайтесь в эту музыку, постарайтесь выучиться ей — и вы удивитесь, как могла быть одна минута, в которую она вам не нравилась.

О, верьте мне! на русской музыкальной почве вырос роскошный цветок, — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся вползти на его стебель и запятнать его,— черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его: он цветок нежный и цветет—лишь один раз в столетие»—

П. Бичев

---

* На этом рукопись обрывается; окончание печатается по тексту журнала.

Ф. А. КОНИ

ЗАМЕТКИ О „РУСЛАНЕ И ЛЮДМИЛЕ“

Опера «Руслан и Людмила», которую публика в первое представление приняла было довольно холодно, крепко держится на сцене и с каждым новым представлением приобретает новых поклонников, которые из недовольных переходят на сторону ее ярких достоинств и красот музыкальных. Это явление очень естественно. Опера написана в строгом и притом фантастическом стиле, надо сперва вслушаться в музыку, чтоб понять мысли и красоты композитора. Притом это творение серьезное, изложенное в широких размерах, а не какая-нибудь дюжинная опера во французском роде, с игривенькими мотивами, заучаемыми наизусть для французских кадрилей. В течение нынешней недели опера дана 5 раз с переменою артистов, и с каждою переменою какая-нибудь часть музыки значительно выдвигалась вперед и увлекала слушателей. С появлением г-жи Петровой 1-й поняли партию Ратмира; г-жа Семенова показала во всем блеске партию Людмилы, г. Артемовский украсил роль Руслана. Поставьте их всех вместе — и опера сделает фурор, как теперь уже делают фурор отдельные ее части. Однако и теперь мы готовы предсказать, что скоро «Руслан и Людмила» будет любимой оперой русской публики, несмотря на первую неудачу. Хорошее всегда возьмет свое, что об нем ни говори...

*

«Руслан и Людмила». Большая лирическая опера в пяти действиях. Нелепое либретто неизвестного автора. Превосходная музыка М. И. Глинки. Опера эта с бою завоевала себе внимание и любовь публики и ясно доказала, что театр может обойтись без потворства прихотям и дурному направлению вкуса зрителей, но напротив, может сам развивать вкус, давать искусству должное направление и знакомить с истинно эстетическими наслаждениями. Огромный успех. Представлена 32 раза в течение двух месяцев. Особенно отличалась г-жа Петрова 1-я [1].

*

...В воскресенье [2] давали на Большом театре 33-е представление «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки. Между избранными посетителями этого спектакля можно было заметить в одной из лож бель-этажа, в небольшом кружку литературных и музыкальных наших знаменитостей, худощавого молодого человека, с восторженным лицом, с длинными до плеч волосами, расчесанными на обе стороны, который с величайшим вниманием следил за ходом оперы и при каждом счастливом музыкальном месте, с каким-то художническим порывом, поднимал руки и громче всех аплодировал. Легко было узнать, кто был этот возвышенный ценитель лучшего русского музыкального произведения. Можно представить себе, какое впечатление его одобрительный аплодисман должен был произвесть на русскую публику. Г. и г-жа Петровы, Леонов, г-жа Семенова и Този [3] были вызваны, автор «Руслана и Людмилы» удостоился двоекратного вызова. Лист не проронил ни одной нотки и после последнего действия вышел из театра с лицом, выражавшим изумление и полное удовольствие. Странно: первому европейскому музыканту опера не показалась длинною и скучною. Вот, судите, после этого, о критиках «Руслана и Людмилы» [4].

АНРИ МЕРИМЕ

„ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“

«Жизнь за царя» г. Глинки отличается чрезвычайной оригинальностью; это первое их художественное произведение, в котором нет ничего подражательного. Ученость облечена в нем в форму такую простую и доступную. Как поэма и музыка это такой правдивый итог всего, что Россия выстрадала и излила в песне; в этой музыке слышится такое полное выражение русской ненависти и любви, горя и радости, полного мрака и сияющей зари. Это сперва такая горькая жалоба, потом гимн искупления такой гордый и торжествующий, что каждый крестьянин, перенесенный из своей избы в театр, был бы тронут до глубины сердца. Это более чем опера, это национальная эпопея, это лирическая драма, возведенная на благородную высоту своего первоначального назначения, когда она была еще не легкомысленной забавой, а обрядом патриотическим и религиозным. Хотя я и иностранец, но я всегда присутствую на этих спектаклях с живыми и сочувственными переживаниями.

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

МИШЕЛЬ ГЛИНКА

Мишель де Глинка, которого имя и талант в первый раз сделались известными парижанам, по двум произведениям его, исполненным в нашем концерте в Олимпийском цирке, уже пользуется в России заслуженною славою. Принадлежа к фамилии благородной и богатой, он сначала не назначал себя в музыканты. Он воспитывался в С.-Петербургском университете, но успехи его по всем частям преподавания, в науках, в древних и новейших языках, никогда не отвращали его от любимого занятия — музыкою. Он никогда не думал воздавать музыке поклонения корыстного: этому противились и наклонности его, далекие от всяких спекуляций и расчетов, и его общественное положение. Таким образом молодой музыкант был в самом благоприятном положении для того, чтобы тщательно и всеми возможными средствами развить счастливые способности, которыми одарила его природа. В таких же обстоятельствах возвысились Мейербер, Мендельсон, Онслов. Посреди занятий своих композициею, Глинка не пренебрегал и практическим изучением инструментов, и в несколько лет сделался весьма искусным исполнителем на фортепиано и освоился со скрипкою, благодаря превосходным урокам петербургских артистов с отличными достоинствами, Карла Майера и Бёма. Принужденный, по русскому обычаю, вступить в службу, он ни на минуту не забывал истинного своего назначения, и, несмотря на его молодость, имя его вскоре сделалось известным и народным по многим произведениям, исполненным прелести и оригинальности. Но, намереваясь приступить к роду более важному и возвышенному, он почувствовал необходимость совершить путешествие и новыми впечатлениями придать своему таланту силу и обширность, которых ему еще недоставало. Он вышел в отставку и отправился в Италию с тенором Ивановым, который обязан его просвещенной дружбе частию своего музыкального образования. В это время, то живя в Милане или на берегах озера Комо, то путешествуя по другим частям Италии, Глинка писал всего более для своего любимого инструмента, фортепиано, и каталоги его миланского издателя, Рикорди, доказывают деятельность и разнообразие

идей молодого русского композитора. Между тем главною целью пребывания его в Италии было изучение теории пения и таинств голосов, изучение, из которого он извлек впоследствии большую пользу. В 1831 году я встретился с ним в Риме и имел удовольствие слышать на вечере у Верне несколько русских песен его сочинения, восхитительно исполненных Ивановым; они поразили меня прелестною мелодиею, совершенно отличною от всего, что я слышал дотоле. Пробыв три года в Италии, он отправился в Германию. В Берлине особенно, под руководством ученого теоретика Дена, глубоко изучил он гармонию и контрапункт. Строгие, добросовестные занятия во время этого путешествия вполне ознакомили его со всеми пособиями искусства, и он воротился в Россию с мыслию о русской опере, в стиле национальных песен, мыслью, которая уже давно занимала его. Он деятельно принялся за партицию, которой либретто, написанное под его влиянием, составлено так, чтобы выставить самые характеристические черты музыкального чувства русских [1]. Эта партиция, из которой мы еще на-днях слышали прелестную каватину, называется «Жизнь за царя». Сюжет пьесы заимствован из истории войн за независимость в начале семнадцатого столетия. Это произведение, истинно национальное, имело блистательный успех; но независимо от всякого патриотического пристрастия, достоинство ее очевидно, и Анри Мериме, в одном из своих писем о России, напечатанных с год назад, весьма справедливо сказал, что композитор превосходно постиг и передал все, что есть поэтического в этом творении, вместе простом и патетическом. «Жизнь за царя» имела в Москве такой же успех, как и в Петербурге. Тогда Глинка удостоился милости, какой музыкант в его лета не мог надеяться: император наименовал его капельмейстером Придворной певческой капеллы [2].

Надобно сказать, что Придворная певческая капелла в России — нечто дивное, о чем мы, по отзыву всех итальянских, германских и французских артистов, которые ее слышали, можем составить себе только весьма несовершенное представление. Еще в прошлом году Адан, воротившись из Петербурга, напечатал рассказ о необычайном впечатлении, произведенном на него этим дивным вокальным оркестром. Другие артисты, которые вполне в состоянии судить о подобном учреждении, говорят то же самое. Теперь уже не подлежит сомнению, что если оркестр Парижской консерватории выше всех других известных оркестров, то хор певчих российского императорского двора еще выше стоит над всеми хорами, которые существуют ныне где бы то ни было. Он состоит из сотни мужских и детских голосов, которые поют без аккомпанемента. Русская церковь, как вообще восточная церковь, не допускает ни женских голосов, ни органа и никаких инструментов. Эти певцы набираются преимущественно в южных провинциях Империи: голоса их имеют превосходный тембр и обширность, особенно в басах, почти неимоверную. Иванов принадлежал к этому хору, и я помню, что когда в Риме хвалили его голос, он скромно отвечал, что в числе придворных певчих есть несколько теноров, гораздо обширнее, сильнее и чище, чем у него. Низкие голоса разделяются там на басы и контрбасы и последние без усилия и с изумительною полнотою звука спускаются до контр-la bémol (низшей терции нижнего *ut* виолончеля), что, позволяя удвоивать основные ноты гармонии октавами, придает целому мягкость, неизвестную в наших вокальных массах, и делают из этого хора род человеческого выразительного органа, которого величие и действие на нервную систему восприимчивых слушателей невыразимо. Глинка ездил в Украину, чтобы набирать для Придворной ка-

пеллы детские голоса, эти серафимские голоса, как он выражается, какие, повидимому, производит только одна эта, полудикая страна. И, удивительная, или, по крайней мере, малоизвестная вещь, эти дети одарены такою музыкальною организациею, что он не мог сбить их с толку, играя им на скрипке самые странные интервалы, самые необыкновенные последования звуков, наименее доступные человеческому голосу [3].

Через три или четыре года Глинка, по причине своего расстроенного здоровья, решился просить увольнения от должности и снова отправиться за границу. Придворная капелла, которую он оставил в блестящем положении, еще улучшилась в последнее время, под превосходным управлением генерала Львова, скрипача и композитора с большими дарованиями, одного из отличнейших любителей, можно сказать, даже артистов, какие только есть в России и которого сочинения мне часто хвалили во время пребывания моего в Берлине.

Перед отъездом своим, Глинка поставил на сцену вторую оперу («Руслан и Людмила»), которой сюжет заимствован из поэмы Пушкина. Это творение, характера фантастическаго и полувосточного, так сказать, действенно внушенного Гофманом и «Тысяча и одной ночью» [4], до такой степени отлично от «Жизни за царя», что как будто писано другим композитором. Талант автора является тут более зрелым и могущественным. «Руслан» есть, бесспорно, шаг вперед, новый фазис в музыкальном развитии Глинки.

В первой его опере, посреди мелодий, запечатленных национальным колоритом, столь свежим и столь истинным, заметно особенно влияние Италии; во второй, по важности роли, которую играет оркестр, по красоте гармонической ткани, по учености инструментовки, заметно, напротив, влияние Германии. Многочисленные представления «Руслана и Людмилы» доказывают, что эта опера имела действительный успех, даже и после совершенно народного успеха «Жизни за царя». В числе артистов, которые первые отдали полную справедливость красотам новой партиции, надобно упомянуть о Листе и Гензельте: оба переложили на фортепиано и варьировали некоторые из ее самых занимательных мотивов [5]. Талант Глинки отличается необычайными гибкостию и разнообразием; стиль его, по редкому преимуществу, преобразуется по воле композитора, сообразно с требованиями и характером сюжета, который он обрабатывает. Он делается простым и даже наивным, никогда не унижаясь до употребления пошлых оборотов. В мелодиях его являются звуки неожиданные, периоды прелестно-странные. Он великий гармонист и пишет партии инструментов с такою тщательностию, с таким глубоким знанием их самых тайных средств, что его оркестр один из самых новых, самых живых оркестров в наше время. Публика была совершенно того же мнения в концерте, который Глинка давал в минувший четверг в зале Герца [6]. Внезапная болезнь г-жи Соловьевой, петербургской певицы, которая занимала главные роли в операх русского композитора, не позволила исполнить вокальные нумера, означенные в программе; его Scherzo в виде вальса [7] и «Краковяк» заслужили громкие рукоплескания блистательного собрания; и если его фантастический марш из «Руслана и Людмилы» не произвел столь сильного впечатления, то это произошло от слишком скорого заключения этого марша, котораго Coda поворачивается так круто, оканчивается таким неожиданным, таким лаконическим образом, что надобно видеть. что оркестр перестал играть, а без того не верится, что композитор на этом и остановился. Scherzo увлекательно, исполнено самого поразительного ритмического кокетства, истинно ново и превосходно



ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

развито. Краковяк и марш также отличаются в особенности оригинальностию мелодического стиля. Это достоинство чрезвычайно редкое; и если композитор присоединяет к нему и другие качества — изящную гармонию, прекрасную, чистую, красочную оркестровку, то он по справедливости может требовать места в числе превосходнейших композиторов нашего времени. Таков и автор «Руслана и Людмилы».

О[8].

Н. И. ГРЕЧ

ИЗ „ПАРИЖСКИХ ПИСЕМ"

Михайло Иванович Глинка провел здесь зиму, пользуясь пособием здешних врачей для укрепления своего здоровья, но вряд ли не придется ему искать другого климата, теплее и благорастореннее здешнего. Он принят здесь с уважением, должным его великому таланту, и по просьбе знатоков и любителей музыки согласился принять участие в огромном концерте Берлиоза, данном в прошедшее воскресенье, 4/16 марта, в здании цирка в Елисейских полях. Цирк этот служит в летние месяцы поприщем подвигов Франкони и его труппы, а зимою дают в нем большие концерты. Здание прекрасное и величественное. Сцена или оркестр находятся в середине круга, и во все стороны поднимаются от нее скамьи на ступенях, как в древнем амфитеатре. Отовсюду очень хорошо видно и слышно. Декорация залы великолепная. Концерт происходил днем, но зала была ярко освещена газом. После увертюры, исполненной двумя стами искусных музыкантов, вышла на сцену старая наша знакомка, г-жа Соловьева, и раздались звуки ритурнеля арии «В поле чистое гляжу», из «Жизни за царя». В самом начале она было оробела, но потом собралась с духом и исполнила арию, как не певала ее никогда прежде. Восторг слушателей был общий и громогласный. Прелесть оригинальной выразительной мелодии увлекла публику. После отрывка из оратории самого Берлиоза оркестр исполнил Лезгинку (из «Руслана»), которая произвела не меньшее действие, но в другом отношении: кавказская мелодия, чуждая европейскому слуху, но не варварская, своенравная, но не противоречащая музыкальному чувству, изумила парижан. «C'est sauvage, mais c'est beau!» * восклицали они, хлопая изо всей мочи. По причине ужаснейшей непогоды, свирепствовавшей во весь тот день, цирк не был полон, следственно, молва о новых, не слыханных дотоле в Париже произведениях музыки, не могла распространиться во всей публике; но истинные знатоки с удовольствием отдавали справедливость г. Глинке, и даже на репетициях музыканты (редко отдающие пальму первенства сопернику-иностранцу) усердно ему рукоплескали. — Здесь г. Глинка не написал ничего: авось-либо струны его арфы отзовутся на веяние зефиров полуденного неба.

*

...На прошедшей неделе М. И. Глинка дал блистательный концерт в пользу благотворительного музыкального общества. Просторная зала Герца была наполнена слушателями всех наций. Мне казалось, что я сижу в нашей филармонической зале: все говорят по-французски, и только у некоторых изредка вырываются невзначай русские фразы. — Концерт открылся увертюрою «Семирамиды»: она была исполнена оркестром Итальянской оперы с большим искусством; мне почудилось,

* Это дико, но это прекрасно *(франц.)*

что я слышу ее впервые. Гауман сыграл, на скрипке, две пиесы — превосходно, как всегда. Леопольд Мейер восхитил публику своими вариациями Русских песен и Марокккским маршем. Из композиций самого г. Глинки исполнены были Краковяк из «Жизни за царя», Scherzo (Павловский вальс [1]) и марш из «Руслана». Назначено было спеть несколько арий из обеих опер, но госпожа Соловьева до того простудилась накануне, что никак не могла исполнить своего обещания: с трудом пропела она, с Маррасом, дуэт из «Пуритан», и должна была отказаться от остального... Маррас пел прекрасно и, видя нездоровье певицы, взялся исполнить одну арию, о которой не было сказано на афише. Г. Глинка был очень стеснен в выборе своих пьес. Во-первых, не было певцов для исполнения лучших частей его опер, и притом нельзя было предложить парижской публике ничего строгого, серьезного: здесь любят музыку легкую, игривую, понятную. Во-вторых, г. Глинка решился давать здешней публике только оригинальное, русское, свое, написанное и исполненное в России, и отнюдь не писать ничего нового, по вкусу и требованиям Запада [2]. Но это стеснение не повредило успеху: вся публика отдала справедливость нашему композитору; отголоском и выражением этой справедливости была статья, помещенная Берлиозом в «Journal des debats» 16 апреля [3], о дарованиях и трудах М. И. Глинки. Надеюсь и уверен, что эта статья, свидетельствующая, до какой степени отечественные наши таланты обращают на себя внимание и уважение благонамеренных и сведущих иностранцев, будет напечатана, в переводе, в одном из наших журналов *. Журнальные статьи как в Париже, так и в других местах нередко бывают отголоском взаимного восхваления, происков, просьб неотступных и т. п. Эта же статья была данью искреннею и беспристрастною. Свидетельством тому служит следующее партикулярное письмо Берлиоза к М. И. Глинке: «Не довольно исполнять вашу музыку, и говорить многим, что она свежа, жива, прелестна силою и оригинальностью; я должен еще иметь удовольствие написать несколько столбцов об этом предмете, тем более, что это мой долг. Не обязан ли я сообщать публике все, что происходит в Париже замечательного по сей части? Итак, сделайте одолжение, сообщите мне несколько известий о вас, о вашем первоначальном образовании, о музыкальных заведениях России, о ваших творениях. Разобрав притом с вами вашу партицию, чтобы узнать ее с меньшим несовершенством, я в состоянии буду написать нечто сносное и сообщить читателям журнала приблизительное понятие о вашем высоком достоинстве. Меня до крайности измучили окаянные концерты, претензии артистов и т. п., но я улучу время, чтоб составить статью в этом роде: редко попадаются предметы столь интересные [4].

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

КОНЦЕРТ Л. МАУРЕРА

...Выбор пьес отличается новостью, неожиданностью и может удовлетворить самому взыскательному, самому пресыщенному вкусу. Одну из пьес, впрочем, мы слышали уже в концерте Дёлера, но эта пьеса — знаменитое трио из «Жизни за царя» Глинки, исполненное г-жею Виардо-Гарсиею, Рубини и Тамбурини [1]. Кто не захочет несколько раз сряду

* Она уже напечатана, на-днях, в С.-Петербургских ведомостях.— *Примечание редакции «Северной пчелы».*

слышать это превосходное произведение, когда оно исполняется в таком совершенстве! Благодарность итальянским артистам за счастливый выбор; они не знают, какую важную задачу решили этим выбором; ибо для некоторых, так называемых любителей музыки, музыка Глинки, к сожалению, была еще задачею неразрешимою. Теперь сделалось понятным для всех высокое значение музыки Глинки и самые отъявленные ее противники должны были сознаться, что во всех современных операх, приводящих в восторг Европу, нет ни одного номера, который по оригинальности мелодии, по глубокому чувству и изяществу отделки мог бы равняться, на первый раз, хоть тому трио, которое мы слышали в концерте Дёлера и услышим в концерте Маурера. Жаль только, если из этого трио мы услышим только первую часть, т. е. andante; в таком виде для большей части слушателей это трио представляет нечто неоконченное, и невольно после него ожидаешь того прелестного, игривого allegro, которое недаром помещено композитором тотчас вслед за andante. Но будем благодарны и за то, что нам дают трио Глинки, даже в отрывке, превосходно исполненное итальянскими артистами. Трио Глинки есть одно из тех наслаждений, которые так редки в музыкальном мире. Довольно любопытно, что в то же время, когда мы здесь восхищаемся музыкою Глинки, исполненною итальянцами, на другом краю Европы — парижане приходят в восторг от отрывков из «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», избранных знаменитым Берлиозом для исполнения в его огромных концертах[2]. Итак, для Глинки настает уже потомство!

Достойно замечания, что музыка Глинки в Париже подала повод одному французскому журналу напасть на известного господина Кюстина[3] в опровержение его толков о нашей *подражательности*; французский журналист указывает многоречивому и нелепому маркизу на музыку Глинки, как на произведение «*вполне оригинальное и совершенно чуждое всякой иноземной примеси*». Весьма любопытен этот *наш* музыкальный, гармонический ответ на нестройные крики наших порицателей и клеветников!..

Старый дилетант

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

РУССКИЙ КОНЦЕРТ В ПОЛЬЗУ ОБЩЕСТВА ПОСЕЩЕНИЯ БЕДНЫХ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОТНОШЕНИИ

Русский концерт Общества посещения бедных был истинным музыкальным праздником для музыкантов и неожиданно показал, до какой высокой степени у нас достигла музыка, столь врожденная всему славянскому племени. Пиесы для пения графа Виельгорского, Глинки, Даргомыжского, Львова сделались у нас народными[1]; эти произведения вольной, прихотливой фантазии имеют свой род достоинства, но в иерархии искусства должны уступить место произведениям более важным, требующим вдохновения более глубокого и многосторонних музыкальных сведений. Но мы бы не услышали никогда этих произведений в обыкновенных концертах. Для них требовался и отличный, многочисленный оркестр, который мог бы быть собран лишь Обществом, и должно было изучить их прилежно, добросовестно, по всем требованиям искусства,— на это у частного человека недостало бы ни средств, ни времени. Достаточно сказать, что приготовления к *русскому концерту* длились в течение пяти недель, и, как известно, один оркестр обошелся Обществу

более 600 руб. сер. Напрасны ли были эти старания познакомить наконец русскую публику с русскими музыкантами? Этот вопрос решит время; по крайней мере, начало сделано, путь проложен, образовалось убеждение, что русская музыка не только может выдержать соперничество со всеми европейскими музыками, но часто и победить их.

Где в музыке последних годов вы найдете что-либо достойное стать наряду с «Арагонскою хотою», которую Глинка написал, вдохновенный испанскими напевами? как свежи эти напевы, какой жаркий колорит оттеняет их переливы, какая оригинальная, мастерская инструментовка!

Чудодей невольно переносит вас в теплую южную ночь, окружает вас всеми ее призраками, вы слышите бряцанье гитары, веселый стук кастаньетов, пред вашими глазами пляшет чернобровая красавица, и характерная мелодия то теряется в отдалении, то снова является во всем своем разгаре... но вот послышалось что-то знакомое; это простонародный напев, который вы тысячу раз слыхали,— как заинтересовать им? как его, что говорится, идеализировать?

Русская плясовая песня, попросту «Камаринская», принадлежит к тем прихотливым, но глубоким созданиям гениального нашего музыканта, которые доступны только Берлиозу и Глинке, с тою разницею, что Берлиозу трудно было бы выдержать постоянно тот русский характер, который ни разу не изменяет себе, несмотря на всю роскошь инструментовки, на все художественные сопряжения мелодий, проникнутые глубоким знанием музыки. Но не столько поражает вас ее техническая отделка, сколько глубина ее содержания. В ней вполне отразился русский характер со всем его привольем, добродушием, беззаботностью, веселостью.... сначала мотив слышится один, без всякой обстановки, как напевает его русский человек, беспечно потешая самого себя; мотив повторяется долго, долго, между тем, на душу певуна находят разные думы, разные ощущения, которые отражаются в этом мотиве; он делается то веселым, то заунывным, то буйным,— может быть, вспомнил весельчак о далекой красавице-зазнобушке, а затем вслед, про молодецкую схватку, а там про свое сиротство горемычное на чужбине; музыкант подметил эти мимолетные ощущения, как живописец подмечает мимолетное выражение лица, световой эффект, чтобы приковать их к полотну; они бы исчезли для нас, но художник спас их от забвения; они перед нами, всегда в нашей власти, всегда покорны нашему эстетическому требованию. «Камаринская» Глинки есть вместе и чудное музыкальное произведение, и картина, и глубокое психологическое наблюдение [...].

...Успех русских концертов есть залог успехов всей русской музыки, которая рано или поздно должна занять первое место в истории европейского искусства. Желали бы мы, чтобы над этою мыслию призадумались наши читатели.

Прохожий

В. В. СТАСОВ

ИЗВЕСТИЕ О КОНЧИНЕ М. И. ГЛИНКИ

(Письмо к редактору)

Прошу вас поместить в «Русском вестнике» известие, только что полученное нами, о смерти знаменитого нашего композитора М. И. Глинки, в Берлине, 3/15 февраля, в 5 часов утра. Мой брат и я, мы были очень коротки с Михаилом Иваночем, мы вели с ним постоянную переписку и потому раньше всех получили это горестное известие. Мы получили

также последнее, предсмертное его произведение, две фуги, написанные в так называемых церковных или греческих тонах; М. Ив., во время этой последней поездки своей за границу (он уехал отсюда в мае 1856 [1]), имел главнейшею целью изучить систему вышеупомянутых тонов, нынче позабытую почти всеми, кроме немногих самых ученых музыкантов и теоретиков,— но необходимую более всего для того, кто хочет сочинить церковную музыку в настоящем древнем ее стиле. Глинка создал национальную русскую оперу, национальную инструментальную музыку, национальное русское скерцо (его «Камаринская» и проч.), русский национальный романс,— ему хотелось создать национальную гармонию (до сих пор нам недостающую) к мелодиям нашей церкви. Необходимым для этого изучениям он посвятил последние дни своей жизни, и, без сомнения, был бы и в этом роде таким же самобытным начинателем, как и во всех прочих родах. После него осталась автобиография, написанная им в 1854—55, и небольшая, просмотренная им, биография на французском языке, назначавшаяся для одной иностранной музыкальной газеты, по просьбе его друга, профессора музыки Дена (напис. в 1856, но не напечатана) [2].

За немного дней до смерти, в январе, Глинка был приглашен к прусскому королю, на большой парадный концерт, где, между прочим, под управлением Мейербера (восхищенного его музыкой, как мы знаем из письма Мейербера к Глинке) [3] пели чудесное трио из «Жизни за царя». Партию Вани исполнила знаменитая певица Вагнер. Партитуры «Жизни за царя» и «Руслана» подарены Глинкою берлинской королевской библиотеке и высоко оцениваются заграничными ценителями настоящей музыки.

Комментарии

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В КОММЕНТАРИЯХ И ПРИ УКАЗАНИИ МЕСТ ХРАНЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Восп.	Воспоминания.
ГПБ	Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, рукописный отдел.
Григорьев	В. В. Григорьев, С-Петербургский университет в течение первых пятидесяти лет его существования. Историческая записка, Спб., 1870.
ГЦТМ	Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.
ЕИТ	«Ежегодник имп. театров», журнал.
ИВ	«Исторический вестник», журнал.
ИРЛИ	Институт русской литературы Академии Наук СССР.
ИТМ	Научно-исследовательский институт театра и музыки.
Каталог	Каталог рукописей М. И. Глинки, сост. А. С. Ляпуновой, Л., 1950.
ЛГК	Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, рукописный отдел.
Летопись	М. И. Глинка, летопись жизни и творчества, сост. А. Орловой, Музгиз, М., 1952.
ЛНГ I	М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, Музгиз, Л., 1952.
ЛНГ II	М. И. Глинка, Литературное наследие, т. II, Музгиз, Л., 1953.
М вед	«Московские ведомости», газета.
РА	«Русский архив», журнал.
РВ	«Русский вестник», журнал.
РИ	«Русский инвалид», газета.
РМГ	«Русская музыкальная газета», журнал.
РС	«Русская старина», журнал.
сб. Глинка	М. И. Глинка. Исследования и материалы, Музгиз, Л., 1950.
СМ	«Советская музыка», журнал.
Соловьев	Д. Н. Соловьев, Пятидесятилетие С.-Петербургской первой гимназии, Спб., 1880.
СПб	«Северная пчела», газета.
СПб университет I	С-Петербургский университет в первое столетие его деятельности, т. I, 1819—1836, под ред. проф. С. В. Рождественского. П., 1919.
СПб вед	«Санктпетербургские ведомости», газета.
ЦИАЛ	Центральный исторический архив Ленинграда.




А. Н. СЕРОВ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

Статья А. Н. Серова — некрологический очерк, написанный вскоре после смерти Глинки для журнала «Сын отечества», где и был напечатан в 1857, № 12. Основным материалом для этой статьи послужила Серову «Автобиографическая заметка» Глинки. Некрологический очерк вошел в Собрание критических статей А. Н. Серова, т. II, СПб., 1892, стр. 754.

Печатается по тексту первой публикации.

[1] В беседе с Серовым Глинка так охарактеризовал значение своей работы над оперными отрывками: «...он дал мне чудесный совет,— рассказывает А. Серов В. Стасову,— ...делать о п е р н ы е [...] вещи, т. е. отдельные сцены (арии, дуэты, трио, ensembles etc.) на предметы мифологические, или рыцарские, вообще какие придутся по душе задумывать и писать прямо на оркестр (или для ф-п. с оркестрными н а м е р е н и я м и) и стараться всеми силами о к а н ч и в а т ь эти отдельные нумера из «воображаемых» опер так, чтобы можно было х о т ь з а в т р а исполнить. Это,— говорит Глинка,— заменит вам ту б е з д н у опер, которую к а ж д ы й из порядочных писал, пока не выбрался на свою настоящую дорогу; я и сам не иначе работал—прежде «Жизни за царя» (А. Н. Серов—письмо В. В. Стасову от 15 мая 1852. PC, 1903, май, стр. 460; перепечатано в СМ, № 3, 1953, стр. 70).

[2] П р о ф е с с о р — Франческо Базили.

[3] Имеются в виду следующие произведения: Серенада на тему из «Анны Болены» Доницетти для ф-п., арфы, виолончели, фагота и валторны; Блестящий дивертисмент на темы из «Сомнамбулы» Беллини для ф-п., 2-х скрипок, альта, виолончели и контрабаса; Вариации на две темы из балета «Киа-Кинг»; Вариации на тему из оперы «Анна Болена» Доницетти для ф-п., Рондо на тему из оперы «Капулетти и Монтекки» Беллини для ф-п. и Вариации на тему из той же оперы для ф-п., Экспромт на тему из оп. Доницетти «Любовный напиток» для ф-п. в 4 руки.

[4] Романс «Не говори, любовь пройдет» написан позднее; в Италии был сочинен романс «Венецианская ночь» на слова И. И. Козлова.

[5] Ср. со словами Глинки в «Биографической заметке»: «Одаренный большой проницательностью Ден угадал склонности своего ученика и, отбросив в своем преподавании всяческий педантизм и излишнюю сухость, он его заставлял упражняться в писании трех- и четырехголосных фуг, ускорив развитие его вкуса, и привел в порядок его музыкально-теоретические познания» (ЛНГ I, стр. 299).

[6] К этому времени относятся романсы «Дубрава шумит» на слова Жуковского и «Не говори, любовь пройдет» на слова Дельвига, а также фортепианные Вариации на тему «Соловей» Алябьева. Кроме того, к этому времени относятся Увертюра-симфония на круговую (русскую) тему и Каприччио на темы русских песен для ф-п. в 4 руки.

[7] Жуковскому принадлежат стихи не только трио, но и всей финальной сцены в опере «Иван Сусанин». Положительная оценка, данная Серовым Розену, конечно, ошибочна.

[8] Имеется в виду первоначальное деление оперы на три акта с эпилогом, вместо деления оперы на четыре акта с эпилогом, принятое Глинкой впоследствии. В настоящее время в большинстве театров исполняется лишь вторая картина эпилога (выпускается трио «Ах, не мне бедному»).

[9] Здесь сказалась ошибочность взглядов Серова на вторую оперу Глинки.

[10] Имеется в виду поездка Глинки на Украину в 1838 г. и пребывание его в имении Г. С. Тарновского, Качановка; там же, повидимому, написан «Персидский хор»

[11] Серов значительно преувеличивает успех «Ивана Сусанина» по сравнению с «Русланом и Людмилой»: начиная с 1843 г. «Иван Сусанин» давался чрезвычайно редко, а в течение ряда лет — исключительно в так называемые «табельные» (царские) дни.

[12] «Арагонская хота» написана Глинкой осенью 1845 г.

[13] Глинка жил в Смоленске зиму 1847/48 г.

[14] Вторая испанская увертюра в рукописных копиях (оригинал не сохранился) носит название «Воспоминания о Кастилии»; названия «Воспоминания Севильи» нет нигде. Сам Глинка в письме к В П. Энгельгардту от 26 марта/7 апреля 1850 г. называет ее «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» (ЛНГ II, стр. 387).

[15] Глинка пишет в Записках, что «Свадебную и плясовую» он переименовал в «Камаринскую» «по совету князя Одоевского» (ЛНГ I, стр. 267). Ни о каком «насилии» над желанием Глинки тут говорить не приходится.

[16] Имеются в виду оркестровки Глинки собственных романсов: «Ты скоро меня позабудешь», «Не называй ее небесной», «Ночной смотр»; переложения для солиста, хора и оркестра его «Молитвы» и «Косы»: инструментовки ноктюрна Гуммеля «В память дружбы» и «Приглашения к танцу» Вебера.

[17] «...осмеливаются, без малейшего основания, называть деятельность его будто бы небольшою» — намек возмущенного Серова на легковесный некролог Глинки, написанный И. И. Панаевым и опубликованный в «Современнике», 1857 г., март. Некролог перепечатан в журнале «Советская музыка», 1952, № 7.

[18] В сильно сокращенном виде, но с сохранением всех основных мыслей автора (и даже отдельных фраз) и в более популярной форме, комментируемая статья Серова напечатана (без подписи) в журнале «Северный цветок», 1857, № 11, отдел III, стр. 1—7 под названием «М. И Глинка».

Л. И. Шестакова

БЫЛОЕ М. И. ГЛИНКИ И ЕГО РОДИТЕЛЕЙ

Воспоминания Л. И. Шестаковой «Былое М. И. Глинки и его родителей» написаны по инициативе В. В. Стасова и по его программе. Впервые напечатаны в ЕИТ, 1892/93; выпущены отдельным изданием. СПб., 1894.

Печатаются по тексту второго издания.

[1] Е. А. Глинка умерла 31 мая 1851 г. (дата на надгробном памятнике).

[2] Известны имена десяти детей И. Н. и Е. А. Глинок: сыновья—Алексей (р. 1803, ум. в раннем детстве), Михаил (1804—1857), Евгений (1815—1834), Андрей (1823—1839); дочери—Пелагея (1805—1828), Мария (р. 1813), Наталия (р. 1809), Елизавета (1810—1850), Людмила (1816—1906), Ольга (1825—1859).

[3] У Н. А. и Ф. А. Глинок было 10 детей.

[4] Родители композитора были троюродными братом и сестрой.

[5] Л. И. Шестакова имеет в виду следующее место в «Записках» М. И. Глинки: «Музыкальная способность выражалась в это время [т. е. в возрасте до шести лет.— *А. О.*] страстию к колокольному звону (трезвону): я жадно вслушивался в эти резкие звуки и умел на двух медных тазах ловко подражать звонарям. В случае болезни приносили малые колокола в комнаты для моей забавы» (ЛНГ I, стр. 63).

[6] В 1812 г. французы не только «проходили близко» от села Новоспасского, но были в нем и осадили Новоспасскую церковь, в которой заперлись крестьяне. Обороной церкви руководил новоспасский священник, Иван Стабровский, первый учитель грамоты Глинки. Это впервые осветила Е. И. Канн-Новикова в своей работе «Глинка и 1812 год», СМ, 1946, сб. 6.

[7] По воспоминаниям самого Глинки, 22-томное иллюстрированное издание «История о странствиях вообще по всем краям земного круга, сочинение господина Прево, сокращенная новейшим расположением через господина Ла-Гарпа» (М., 1782—1787),— было подарено композитору одним из дальних родственников (см. ЛНГ I, стр. 64).

[8] В своих воспоминаниях Л. И. Шестакова, очевидно, смешивает двух различных людей. Глинка рассказывает о добродушном старичке, привозившем ему книги и рассказывавшем различные истории о путешественниках, а Л И. Шестакова называет фамилию молодого родственника, участника Отечественной войны 1812 г., А. И. Киприянова, которому в то время было не более 35-ти лет.

[9] Глинка был определен в Благородный пансион при Главном педагогическом институте (с 1819 г.— Университете) 2 февраля 1818 г.

[10] Дом, известный по рисунку Е. Врангель, был выстроен после Отечественной войны 1812 года. В наст. изд. не воспроизводится.

[11] Хотя Глинка был серьезно больным человеком (см. комм 1 к Восп Л. А. Гейденрейха, стр. 378 наст. сборника), но его друзья и даже горячо любившая сестра слегка иронически относились к состоянию здоровья Глинки, считая его излишне мнительным.

[12] Во время пребывания в Новоспасском до отъезда за границу Глинка написал романс «Голос с того света», семь этюдов для контральто (для сестры Наталии Ивановны), струнный квартет F-dur.

[13] Записки Глинки по географии впоследствии по отдельным листам были розданы Л. И. Шестаковой почитателям композитора. Все ныне обнаруженные листы из этих записок опубликованы в ЛНГ II.

[14] В отчетах ГПБ упоминаемые Шестаковой письма никогда не значились; гораздо вероятнее, что они были уничтожены в семье композитора, как и весь его личный архив.

[15] Шестакова имеет в виду берлинскую ученицу Глинки Марию, «с лицом мадонны», для которой он написал вокализы.

[16] Свадьба Глинки состоялась 26 апреля 1835 г.

[17] Глинка оставался в Петербурге до июня 1844 г.; в Новоспасское он заезжал в июне 1844 г.

[18] Произведения Глинки при их издании Шестаковой посвящены: Увертюра к опере «Иван Сусанин» — Д. Мейерберу; Увертюра к опере «Руслан и Людмила» — Г. Берлиозу; «Ночь в Мадриде» — З. Дену, «Арагонская хота» — Ф. Листу.

[19] Л. И. Шестаковой сделано не мало для увековечения памяти Глинки: ею изданы партитуры обеих его опер, написан ряд воспоминаний (все они публикуются в настоящем томе); организован Музей Глинки в Мариинском театре (позднее передан в Петербургскую консерваторию, в настоящее время фонд Музея Глинки хранится в ИТМ); Л. И. Шестакова явилась инициатором постановки памятников Глинке в Смоленске (1885) и Петербурге (1906).

[20] В указанном Л. И. Шестаковой № 11 «Исторического вестника» за 1892 г. помещен портрет Глинки работы художника М. Теребенева (1824).

[21] В настоящее время этот рояль хранится в ИТМ.

[22] О. И. Измайлова умерла в ноябре 1859 г.

Л. И. ШЕСТАКОВА

М. И. ГЛИНКА В ВОСПОМИНАНИЯХ ЕГО СЕСТРЫ

Воспоминания Л. И. Шестаковой напечатаны в РС, 1884, т. 44.

В РС перед началом воспоминаний опубликовано следующее письмо Л. И. Шестаковой к редактору РС, М. И. Семевскому, и примечание «от редакции».

М. Г Михаил Иванович! Я дала вам слово набросать воспоминания о брате моем и о себе. С тех пор, как я вас знаю, вы постоянно относились с любовью и уважением к памяти моего брата и с участием ко мне; вы поймете, что я искренно рада исполнить желание ваше и этим доказать вам мою глубокую признательность

Л. Шестакова

От редакции. Доставленный в 1880 году, при приведенном выше к нам письме, очерк высокоуважаемой Людмилы Ивановны Шестаковой предназначен ею только для личного нашего сведения. Тем не менее, так как все, что относится до великого нашего композитора М. И. Глинки, интересует всех русских людей, то мы и позволяем себе поместить эту статью на стр. «Русской старины», в надежде, что Л. И. Шестакова нас извинит за нарушение ее желания возможно долее сохранить ее статью в рукописном виде.

Статья эта, касаясь главным образом судьбы произведений М. И. Глинки до посмертных изданий оных, составляет весьма важное дополнение к той массе записок, воспоминаний, рассказов, заметок и писем, которые помещены в «Русской старине» изд. 1870—1884 гг. по отношению к жизни и музыкальному творчеству Михаила Ивановича Глинки.

[1] См. комм. 9 к «Былому» (стр. 361 наст. изд.); отвезен Глинка в Петербург был не в 1816 г., как указывает Шестакова, а в начале зимы 1817/18 г.

[2] Автор портрета Глинки — М. Теребенев; портрет написан в 1824 г. — Это и все последующие примечания Л. И. Шестаковой напечатаны позднее Воспоминаний в «Рус-

ской старине», 1885, январь, стр. 204 в виде отдельной заметки: «К воспоминаниям Л. И. Шестаковой о М. И. Глинке».

[3] Концерт Филармонического общества из произведений Глинки состоялся 2 апреля 1852 г. В Записках Глинка рассказывает: «В апреле сестра устроила (именно сестра, а не я) 2-й концерт для Филармонического общества. Участвовала Шиловская и пела несколько моих пьес. Оркестр исполнил Испанскую увертюру № 2, A-dur, и «Камаринскую», которую я тогда слышал в первый раз» (ЛНГ I, стр. 282). Через несколько дней после концерта Глинка писал К. Б. Шуберту: «Спешу поблагодарить тебя из глубины сердца за твои попечения в филармоническом концерте; мои сочинения были исполнены с совершенством, превзошедшим все мои ожидания, несмотря на то, что я знал, какой ты отличный дирижер, и сколько я должен был полагаться на справедливую репутацию наших артистов» (письмо от 7 апреля 1852 г.).

[4] Глинка уехал за границу 23 мая 1852 г.; Шестакова — в конце того же месяца.

[5] Все эти письма напечатаны (подлинники в ГПБ).

[6] Дочь Шестаковой, Ольга, родилась в конце февраля (или в первых числах марта) 1853 г.

[7] На переплетенном томе, в котором собраны почти все романсы Глинки, переданном впоследствии Шестаковой в Музей Глинки (ныне хранится в ИТМ),—следующая надпись композитора: «Эта книга содержит в себе собрание романсов и песен М. И. Глинки, тщательно собранных и приведенных в возможный порядок Л. И. Шестаковой, коей и принадлежит книга сия».

[8] Все сохранившиеся рукописные материалы оперы «Руслан и Людмила» хранятся в ГПБ (подробное описание рукописей см. Каталог).

[9] См. И. Бочаров, Дело Л. И. Шестаковой с Ф. Стелловским.

[10] Деятельность Л. И. Шестаковой не ограничилась перечисленным—см. комм. 19 к «Былому» (стр. 362 наст. сборника).

П. А. Степанов

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания П. А. Степанова опубликованы РС, 1871, т. IV.

[1] Французская кадриль, написанная Глинкой в 1825 г., не сохранилась.

[2] Ныне Загородный проспект, 42; Глинка жил там со своим пансионским товарищем А. Я. Римским-Корсаком.

[3] Феб—в данном случае ироническое уподобление Розена Аполлону.

[4] Дуэт «Прости меня, прости» — переложение романса П. С. Федорова, был записан Глинкой в 1855 г.

[5] Переложение элегии М. Л. Яковлева «Когда, душа, просилась ты» для двух голосов записано Глинкой в 1855 г.

[6] Свою обработку цыганской песни «Ах, когда б я прежде знала» Глинка записал в 1855 г.

[7] Имеется в виду элегия Геништы, которую Глинка оркестровал для С. С. Гулака-Артемовского в 1838 г. во время поездки на Украину.

[8] Ср. с Записками Глинки: «Ужинать оставались только наши самые искренние приятели, а чтобы выпроваживать лишних употребляли мы живописца Якова Федосеевича Яненко. Он с некоторыми другими с шляпой в руке громогласно прощался с хозяевами и гостьми, кои следовали его примеру, а через полчаса возвращался к ужину [...]. Это был праздник не от яств и вина (н м не на что было лакомиться), но от разнообразной оживленной беседы. Большая часть нашей братии были люди специальные, приходили и посторонние лица, но всегда народ дельный, или Петров с могучим своим басом, или Петр Каратыгин с неистощимым запасом каламбуров собственного изделия, или кто-либо из литераторов, и разговор оживлялся, переходил с предмета на предмет, и время быстро и приятно улетало» (ЛНГ I, стр. 180 и 198—199).

[9] Офицер Булгаков — К. А. Булгаков.

[10] Яков Федосеич — Я. Ф. Яненко.

[11] Глинка переехал к П. А. Степанову 6 ноября 1839 г. после разрыва с женою.

[12] Романсы «Ночной зефир» и «В крови горит» написаны Глинкой в 1838 г. и вошли в изданное Глинкой «Собрание музыкальных пьес на 1839 год».

[13] Е. Е. К-н.—Е. Е. Керн.

[14] Тетрадь с «первыми идеями» «Руслана и Людмилы» содержит «Первоначальный план» оперы; ныне находится в ИТМ; полный текст ее опубликован в ЛНГ I.

[15] Никольс и Плинке — английский магазин.

[16] Глинка перенес тяжелую болезнь осенью 1840 г. после возвращения из Ново-

спасского (см. ЛНГ I, стр. 209 и письма того периода); к Степанову Глинка переехал в начале весны 1841 г.

[17] Жена Я. Ф. Яненки, англичанка К. В. Норман, была гувернанткой в семье Степановых, а Яненко — учителем рисования; «сжалясь над одиночеством гувернантки-англичанки [...] он женился на ней» (ЛНГ I, стр. 208).

[18] П. А. Степанов занимал квартиру в казармах, помещавшихся в доме Гарновского, в ротах Измайловского полка.

[19] Маска была снята с Глинки летом 1844 г., незадолго до отъезда композитора в Париж.

[20] Вопросу об авторстве бюста Глинки посвящена значительная часть Восп. В. П. Энгельгардта (см. стр. 321, 323—324 наст. сборника).

А. Н. СЕРОВ

ВОСПОМИНАНИЯ О МИХАИЛЕ ИВАНОВИЧЕ ГЛИНКЕ

Воспоминания А. Н. Серова впервые опубликованы в журнале «Искусства», 1860, №№ 1, 2, 3, 4, 5; вошли в III том Критических статей А. Н. Серова (СПб., 1895); перепечатаны по тексту журнала «Искусства» в Избранных статьях А. Н. Серова под ред. Г. Н. Хубова, т. I, Музгиз, М., 1950; также выпущены отдельной брошюрой под ред. В. В. Протопопова, Музгиз, М., 1951.

Печатаются по тексту Избранных статей под ред. Г. Н. Хубова.

[1] С. Н. Д.—София Николаевна Дютур.

[2] Заметки Глинки об инструментовке, продиктованные им Серову, впервые напечатанные в «Театральном и музыкальном вестнике» в 1856 г. №№ 2 и 6; впоследствии несколько раз переиздавались. Последнюю публикацию см. в ЛНГ I, стр. 341—352.

[3] Первое представление «Ивана Сусанина» состоялось 27 ноября (по старому стилю) 1836 г.

[4] Во время первых спектаклей указанные Серовым номера исполнялись, а в дальнейшем ария Собинина и дуэт Антониды и Собинина выпускались (см. Восп. А. Я. Петровой-Воробьевой, стр. 172 настоящего сборника).

[5] Очевидно, здесь память изменила Серову: если бы его первая встреча с Глинкой действительно произошла зимою 1840/41 г., то Глинка не мог быть на вечере с женой (он разошелся с ней осенью 1839 г.). Очевидно, впервые Серов увидел Глинку зимою 1838/39 г.

[6] А. Д. К-в.— Александр Дмитриевич Киреев.

[7] «Колыбельная песня» — из цикла «Прощание с Петербургом» (1840).

[8] Тяжебное дело Глинки — бракоразводный процесс, начатый в мае 1841 г.

[9] Н. А. Л-ко—Н. А. Лисенко (установлено В. В. Протопоповым; см. указатель имен к Воспоминаниям А. Н. Серова о Михаиле Ивановиче Глинке под ред. В. В. Протопопова, Музгиз, М., 1951).

[10] Т-ские — Табаровские.

[11] «В крови горит огонь желанья» написан в 1838 г.; «Я помню чудное мгновенье» — в 1840 г.

[12] О сочинении романсов цикла «Прощание с Петербургом» Глинка сам рассказывает в Записках: «В день моих именин, т. е. 21 мая, когда я шел из Ревельского подворья к Степанову, где провел большую часть того дня, мне пришла мелодия болеро «О, дева чудная моя». Я попросил Кукольника написать мне стихи для этой новой мелодии, он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов.[...] У меня было несколько запасных мелодий, и работа шла весьма успешно» (ЛНГ I, стр. 206).

[13] Музыка к трагедии Кукольника «Князь Холмский» (увертюра, 4 антракта и 3 песни) была исполнена впервые 30 сентября 1841 г. в Александринском театре и прошла незамеченной, так как трагедия Кукольника провалилась. Симфонические номера были исполнены раньше: в феврале 1841 г. в концерте Э. Габербира. Впоследствии из музыки к трагедии исполнялись отдельные номера, но в целом она была забыта. После нескольких лет забвения В. П. Энгельгардт извлек партитуру произведения Глинки из архива театральной дирекции (см. его Восп., стр. 319 наст. изд.).

[14] См. Восп. А. П. Керн (Марковой-Виноградской) на стр. 153 наст. сборника.

[15] Сам Глинка в Записках рассказывает, что первое исполнение Листом «Руслана и Людмилы» по партитуре состоялось у В. Ф. Одоевского; вероятно, у Виельгорского Лист исполнял «Руслана» вторично (ср. с Восп. Балакирева, стр. 293 наст. изд.).

[16] Слугу Глинки звали Яков Ульянович Нетоев.

[17] Вторая песнь баяна («Есть пустынный край») была издана отдельно в 1840 г., но в опере не исполнялась: она была запрещена цензурой вследствие посвящения ее памяти Пушкина, который «осмелился умереть на дуэли»; версия Серова об отмене «Песни баяна» самим Глинкой — ошибочна.

[18] Первым исполнителем партии Баяна был артист Лиханский.

[19] Говорить о неуспехе «Руслана и Людмилы» не было оснований; менее удачно в смысле исполнения прошли два первых спектакля. Резкое размежевание в оценке «Руслана и Людмилы» обнаружилось с самого начала ее сценической истории и достаточно полно отразилось в статьях Одоевского, Сенковского, восп. Зотова, Лонгинова и др.

[20] Сохранилось свидетельство Н. А. Полевого, что вслед за «Русланом» Глинка намеревался писать оперу «Гамлет» по Шекспиру.

[21] Именно из рассказа Серова делается вполне понятным то состояние нервного раздражения, в котором находился Глинка, столкнувшись с непониманием «Руслана и Людмилы» даже в среде ценимых им музыкальных авторитетов, как, например, Мих. Ю. Виельгорский; не могло не уязвлять Глинку и отношение молодого Серова к его опере; из бесед Глинки с Серовым видно, с каким доверием и надеждой найти сочувствие своим новаторским стремлениям отнесся автор «Руслана» к будущему выдающемуся критику. Не отношение аристократической верхушки, мнение которой Глинка ценил ниже «кучеров», но непонимание людей, суждением которых он дорожил, привели композитора в состояние крайнего раздражения.

[22] Глинка был избран почетным членом С.-Петербургского Филармонического общества 26 апреля 1852 г. (диплом Глинки хранится в ИТМ).

[23] Утверждение Серова, что Улыбышев был для Глинки авторитетом, несправедливо: Глинка был очень невысокого мнения о музыкальной эрудированности последнего. В письме к Кукольнику от 19 января 1855 г. он писал: «Этим чваным Улыбышевым и Ростиславам следовало бы еще посидеть с указкой в руках, да хоть несколько познакомиться с таинствами искусства...» (ЛНГ II, стр. 509).

[24] Первое представление «Ивана Сусанина» в Москве состоялось 7 сентября 1842 г.

[25] О пении А. Соловьевой Глинка (сравнивая его с исполнением М. М. Степановой) пишет в Записках, что она «действительно пела некоторые места, хотя не так отчетливо, но с большим увлечением» (ЛНГ I, стр. 179).

[26] Глинка уехал из Петербурга в начале июня 1844 г.; до конца мая 1845 г. он прожил в Париже, после чего отправился в Испанию.

[27] В Париже состоялся один концерт Глинки, в котором исполнялись отрывки из его опер, Вальс-фантазия и романсы; кроме того Берлиоз дважды включал в программы своих концертов произведения Глинки (см. Парижские письма Н. Греча, стр. 353. наст. сборника). Испанские увертюры в Париже исполняться не могли, так как не были тогда еще написаны («Арагонская хота» сочинена в Мадриде в 1845 г.; «Ночь в Мадриде» написана еще позднее, в 1851 г. в Варшаве).

[28] Здесь Серов не совсем точен: по возвращении из-за границы Глинка недолгое время прожил в Новоспасском, зиму провел в Смоленске, затем уехал в Варшаву, откуда вернулся в Петербург в ноябре 1849 г.

[29] Фл. — Виктор Иванович Флери.

[30] Souvenir de Seville — так ошибочно Серов называет «Souvenir de Castilla» — первую редакцию «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», написанную в Варшаве в 1848 г.

[31] В. С-в — Владимир Васильевич Стасов.

[32] Статья Берлиоза помещена на стр. 350 наст. сборника.

[33] «Молитва», «Баркарола» и «Воспоминание о мазурке» сочинены в 1847 г. в Смоленске; последние две пьесы изданы вместе под общим заглавием «Привет отчизне».

[34] На этом Воспоминания Серова обрываются; они не были доведены до конца, повидимому, в связи с тем, что журнал «Искусства» (1860), где они печатались, прекратил свое существование после 6-го номера.

М. Н. ЛОНГИНОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ к К. А. БУЛГАКОВУ

Предисловие Лонгинова к письмам Глинки основано на воспоминаниях о встречах с композитором. Опубликовано в РА, 1869, кн. 2.

[1] В известной степени М. Н Лонгинов прав: Глинка высоко ценил выдающихся итальянских певцов. Резкие отзывы Глинки об итальянских певцах в массе были вы-

званы не его стремлением к парадоксальным суждениям, а всей системой эстетических воззрений композитора, создавшего русскую школу пения.

[2] В первом сезоне, т. е. за три месяца с 27 ноября 1842 г. по 21 февраля 1843 г., опера «Руслан и Людмила» прошла 32 раза.

[3] Речь идет, повидимому, о дагеротипе Глинки 1842 г.— одном из лучших изображений композитора.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ЗАМЕТКИ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ к К. А. БУЛГАКОВУ

Примечания Одоевского к письмам Глинки опубликованы в РА, 1869, кн. 2, частично как заметки мемуарного характера самого Одоевского (подписаны инициалами *КВО*).

В настоящем сборнике публикуются по рукописи, с восстановлением первоначального текста, написанного от первого лица (ГПБ, Архив В. Ф. Одоевского, том 4), за исключением отсутствующего в рукописи отрывка о дон Педро (приводится по РА).

[1] Великое произведение — опера «Иван Сусанин».

[2] Другое многое — под этими словами скрывается и навязанное Глинке либретто Розена, и переименование оперы из «Ивана Сусанина» в «Жизнь за царя», и вынужденное посвящение оперы Николаю I, и унизительная подписка об отказе от авторского гонорара за оперу.

[3] Две немочки — сиделки (см. Восп. В. Н. Кашперова, стр. 315 наст. сборника).

[4] Новая пьеска «Primo saggio d'una fuga nel primo tono ecclesiastico», соч. в 1856.

[5] Цитируемый Одоевским отрывок из его путевого дневника в рукописи отсутствует.

Ф. М. ТОЛСТОЙ

ПО ПОВОДУ „ЗАПИСОК" М. И. ГЛИНКИ

Воспоминания Толстого опубликованы в РС, 1871, т. III.

В настоящем сборнике печатаются в сокращенном виде по рукописи (ИРЛИ, фонд 265 № 3, Архив «Русской старины» за 1871 г.); оставлено лишь то, что представляет фактический интерес.

[1] Имеется в виду первая публикация «Записок» Глинки в РС, 1870, т. I.

[2] Недооценка «Записок» Глинки характерна не только для Ф. Толстого, но и для большинства музыкальных деятелей XIX века, просмотревших за бытовыми деталями истинное содержание этого документа.

[3] Переписка Глинки с Ф. Толстым не сохранилась.

[4] Ср. с «Записками»: «Темы для разных мест оперы, и часто с контрапунктическою разработкою, записывал я в особенной тетрадке по мере их изобретения» (ЛНГ I, стр. 157).— Тетрадь эта не сохранилась.

[5] См. Восп. В. П. Энгельгардта (стр. 320 наст. сборника).

[6] Ф. Толстой имеет в виду свою брошюру «Подробный разбор оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки», СПб., 1854—Об отношении Глинки к этому разбору см. ниже.

[7] «Ах, не мне, бедному», ария и квартет эпилога — имеется в виду трио (Ваня, Антонида, Собинин) с хором из эпилога, начинающееся словами «Все та же тоска-печаль в душе»

[8] Глинка оказался несколько пристрастным в своем приговоре; судьбу русской оперы решил не провал «Парижского плутишки» Ф. Толстого, а последовательно проводимая политика Николая I, стремящаяся ко всяческому унижению русского искусства.

[9] Поклонник итальянской музыки, реакционер по своим художественным взглядам, Толстой не мог оценить творчество Глинки. Отсюда его вульгаризаторское истолкование «Камаринской», в которой композитор гениально обобщил дух русского на-

рода, его характер, не думая, конечно, о натуралистическом воспроизведении отдельных бытовых моментов.

[10] Абсурдное утверждение Ф. Толстого об отношении к Глинке А. Н. Серова и В. В. Стасова (а именно их называет Толстой недоброжелателями) может быть объяснено лишь враждой реакционера-Ростислава к прогрессивным деятелям русской музыки.

[11] См. комм. 23 к Восп. А. Н. Серова.

[12] Господин о трех звездочках—Ц. А. Кюи, подписывавший свои статьи тремя звездочками ***.

[13] Оценку, данную Глинкой поверхностной и дилетантской статье Ф. Толстого об «Иване Сусанине», см. в ниже цитируемом самим Толстым письме Глинки к К. А. Булгакову.

Н. А. МАРКЕВИЧ

ИЗ ЗАПИСОК
1817—1820 гг.

Записки Маркевича, из которых сделаны извлечения, имеющие значение для биографии М. И. Глинки, хранятся в ИРЛИ (фонд 488, ед. хр. 82); не опубликованы. В настоящем сборнике публикуются отрывки из двух глав записок: из главы «Стены университетского пансиона» (лл 5—39) и из главы: «Россия, Петербург, литература 1817—1820 гг.» (лл. 48—83). Небольшие отрывки из материала, публикуемого в настоящем сборнике, напечатаны в статье А. А. Орловой «Годы учения Глинки» (сборн. Глинка). Раздел, посвященный Кюхельбекеру (не включенный в настоящий сборник), опубликован Н. Г. Розенблюмом в «Литературном наследстве», т. 59.

Многочисленные купюры в тексте вызваны тем, что подробности, которыми Маркевич сопровождает характеристики учителей, товарищей по пансиону и знакомых, могут служить материалом лишь для биографии самого Маркевича, а не Глинки. Купюры в главе «Россия. Петербург, литература 1817—1820 гг.» объясняются насыщенностью текста описанием не представляющих особого интереса происшествий тех лет, а в разделе «литература» обильными цитатами из произведений близких Маркевичу поэтов.

[1] Маркевич с 1814 по 1817 г. жил и обучался в пансионе П. П. Белецкого-Носенко в Лапинцах, пригороде Прилук, уездного города Полтавской губернии.

[2] Васьковцы — имение отца Маркевича в Прилукском уезде Полтавской губернии.

[3] Полк — Курляндский драгунский полк, в котором Н. А. Маркевич служил в 1821—1822 гг.

[4] По официальным данным, Н. А. Маркевич выбыл из пансиона 14 февраля 1820 г. (СПб университет I, стр. 416).

[5] Строка из «Евгения Онегина» — глава VIII, строфа LI.

[6] В списке воспитанников Благородного пансиона значится, что Лев Пушкин поступил в пансион 29 сентября 1817 г., а Соболевский 9 марта 1818 г., т. е. оба позже Маркевича (СПб университет I, стр. 416—417).

[7] До осени 1821 г. Благородный пансион помещался в сохранившемся доныне доме Отто на набережной реки Фонтанки за Калинкиным мостом.

[8] Мезонин здания Благородного пансиона, в котором жил В. К. Кюхельбекер с четырьмя воспитанниками пансиона: двумя братьями Тютчевыми, Глинкой и четвертым, имя которого установить не удалось. Глинка вспоминал: «Отец мой не щадил для меня издержек и потому поместил меня с тремя другими одинакового со мною возраста воспитанниками с особенным гувернером в мезонине того же дома; там нашлось место и для фортепиано» (ЛНГ I, стр. 69).

[9] Ср. с Глинкой: «Бойкий француз Трипе мастер был играть в лапту, но мы его не любили за его грубое с нами обращение; по справкам оказалось, что настоящее его ремесло была мелкая торговля» (ЛНГ I, стр. 72).

[10] «Разбойники» Шиллера появились в 1781 г., но еще в 1780 г. он читал их своим товарищам.

[11] Батюшка — А. И. Маркевич.

[12] Отзыв Маркевича еще раз подтверждает, что инспектор Линдквист тяготел к прогрессивной части педагогов пансиона. В феврале 1821 г. он получил строгий выговор за слабость, проявленную во время волнений воспитанников пансиона, а в апреле того же года был уволен; это явилось несомненным отражением общего гонения на прогрессивную часть профессуры. После окончания пансиона, с осени 1822 г. Глинка столовался у Линдквиста и в связи с предполагавшимся поступлением в Коллегию

иностранных дел обучался у Линдквиста французскому дипломатическому языку. Со старшим сыном Линдквиста Глинка был 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади.

[13] Ср. с Глинкой: «К сему же разряду людей [как Трипе] должно отнести злого пьемонтца Еллену, мучившего нас маршировкой, о которой он сам не имел понятия» (ЛНГ I, стр. 72).

[14] Ср. с Глинкой: «Господин, мусье, мистер Биттон (как его называли дядьки) был грубый англичанин (вероятно, из шкиперов)» (ЛНГ I, стр. 71).

[15] Любопытно сравнить отзыв Маркевича о Делине с представлением попечителя Уварова министру просвещения от 2 марта 1821 г. в связи с происшедшими в пансионе беспорядками: «Нужным нахожу заменить настоящего помощника инспекторского тит. сов. Колмакова другим человеком, более способным к сей должности, и именно гувернером колл. рег. Делинем, которого начальство пансиона единогласно признает за способнейшего во всех отношениях между нынешними гувернерами, и который умел по своему твердому и справедливому обращению заслужить доверенность родителей и вместе любовь и уважение воспитанников» (СПб университет I, стр. 133).

[16] И это человек—первая строка из стихотворения И. И. Дмитриева (1791 г.)

И это человек?
О времена! о век!

[17] Рефектуар — столовая пансиона.

[18] Раупах был вынужден оставить Россию после дела университетских профессоров (см. комм. 19). Позднее его имя неоднократно упоминалось в процессе декабристов, как человека, воспитавшего молодежь в духе непримиримости к монархическому строю.

[19] Профессора университета, преподававшие одновременно и в Благородном пансионе, были за редким исключением людьми высокой культуры и обширных знаний и оказали немалое влияние на общее развитие воспитанников (ср. ЛНГ I, стр. 71). Прогрессивная часть их несла воспитанникам не только знания, но и прививала им также вольнолюбивые взгляды и отвращение к крепостному праву. Все четыре профессора: Раупах, Галич, Герман, Арсеньев, уволенные в 1821 г. из университета, были преподавателями пансиона. Именно о них мракобес Рунич в своем предписании ректору университета от 19 сентября 1821 г. отмечал, что их лекции составляют «обдуманную систему неверия и правил зловредных и разрушительных в отношении к нравственности, образу мысли и духу учащихся и к благосостоянию всеобщему» (Григорьев, стр. 8). О них же министр А. Н. Голицын докладывал, что под именем статистики, истории и философии распространяются опасные учения (СПб университет I, стр. 227). Замена уволенных преподавателей другими резко отразилась на уровне преподавания. «Должно признаться, что теперь ученье у нас в совершенном упадке», — писал Глинка родителям 2 мая 1822 г. Еще более резким был отзыв о преподавателях И. И. Панаева, поступившего в пансион несколькими годами позднее (см. И. И. Панаев, Литературные воспоминания, ГИХЛ, 1950, стр. 5).

[20] В списках преподавателей Благородного пансиона (СПб университет I и Соловьев) Высоцкий не значится. Очевидно, уроки в пансионе он давал лишь в частном порядке.

[21] Франц Бём в штате Благородного пансиона не состоял и уроки воспитанникам пансиона давал частным образом. Ср. с Глинкой (ЛНГ I, стр. 76).

[22] В списках преподавателей Благородного пансиона (СПб университет I и Соловьев) Раклер не значится.

[23] Ср. «Уроки танцования [в пансионе] не ограничивались изучением только тех танцев, которые приняты были в тогдашнем обществе, но преподавались и другие характерные и национальные танцы, как напр., военные, для чего и сделаны были необходимые аттрибуты в виде различного рода оружия. Для танцев воспитанники обувались в специально построенные для этого башмаки» (Соловьев, стр. 46).

[24] «Класс фехтования вел [...] Севербрик Иван Ефимович, из отставных военных [...]. Он приводил с собою на урок каждый раз до 20 человек сапер, чтобы удобнее было занять всех воспитанников» (Соловьев, стр. 46).

[25] Воспоминания Маркевича характеризуют взгляды Кюхельбекера конца десятых годов XIX века. Через несколько лет, в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824 г., ч. II, стр. 34) Кюхельбекер писал, что «Жуковский и Батюшков лишь на время стали корифеями наших стихотворцев». Причина такой перемены во взглядах Кюхельбекера, страстного пропагандиста русской культуры, лежала в словах той же статьи: «Не позволим ни ему [Жуковскому], ни кому другому, если бы он владел в десятеро бо́льшим перед ним дарованием, наложить на нас оковы немецкого или английского владычества... Да создастся для славы России поэзия истинно русская!» (стр. 40—42).

[26] Анахарзис — книга французского археолога Жана Жака Бартелеми (1716—1795) «Voyage du jeune Anacharsis en Grèce» («Путешествие молодого Анахарсиса в Грецию»); изд. в Париже в 1788 г. повествование из жизни древних греков.

[27] После разгрома общества «Завтракающих» из пансиона были исключены Я. Перич, А. Фридрихс, П. Черноглазов, И. Дидерихс, А. Пузыревский и Лушнин.

[28] Карла и горбун — Н. Н. Тютчев.

[29] Старший Вревский — Б. А. Вревский.

[30] Память изменила Маркевичу — мать Соболевского Анна Ивановна (рожд. Игнатьева) была вдовой бригадира В. Д. Лобкова. Умерла она значительно позднее— в 1827 г.

[31] Маркевич цитирует стихи Пушкина «Подъезжая под Ижоры». Третья и четвертая строки приведены неточно. У Пушкина:

И воспомнил ваши взоры,
Ваши синие глаза.

[32] В тетрадях Маркевича (ИРЛИ) имеются неопубликованные записи специально о Соболевском, которые проливают свет на позднейшие взаимоотношения между ними; в них также фигурирует прозвище «Ибис».

[33] В Архиве Маркевича (ИРЛИ) сохранился отрывок беллетристического содержания, написанный рукой Соболевского, с заголовком: гл. 10. Возможно, что это и есть часть романа, сочиненного совместно с Маркевичем, так как на бумаге имеется водяной знак: 1818 г.

[34] Сестра Соболевского—Е. А. Соймонова. Отец Соболевского— А. Н. Соймонов.

[35] Филатура — Бумагопрядильная фабрика (бывш. Самсоньевская мануфактура) в Петербурге, основанная С. И. Мальцовым и Соболевским в 1837 году. Сын С. И. Мальцова — И. С. Мальцов.

[36] Соболевским были изданы не «Цыганы», а «Братья-разбойники» Пушкина.

[37] Автор «La Guzla» — Проспер Мериме.

[38] С Соболевским Глинка встречался и был в добрых отношениях до конца жизни. Неоднократно упоминает он о нем в своих Записках. Сохранились письма Глинки к Соболевскому (СМ, 1937, № 6; ЛНГ II).

[39] Речь шла, повидимому, о Степане Пузыревском, так как Александр в числе других шести «Завтракающих» был исключен из пансиона (см. комм. 27).

[40] С неким Черниковым Глинка в 1838 г. предполагал издавать музыкальные прибавления к СП. (см. Летопись, стр. 140, 142). Был ли это его пансионский товарищ — неизвестно.

[41] Благороднейший отец — Ф. П. Львов.

[42] Отец нашего Лаврова — И. П. Лавров.

[43] Генеральша — М. П. Лаврова.

[44] В списке воспитанников Благородного пансиона, оставшихся в пансионе на 1 января 1821 г., значится, что оба брата Деменковы, Михаил и Платон, поступили в пансион 16 марта 1818 г. и выбыли «по воле родителей» 16 марта 1820 г. (СПб университет I, стр. 416). Поскольку рассказ Маркевича не мог быть выдуманным, следует взять под сомнение официальные данные о «выбытии» Деменковых.

[45] Сестра Чирковых — С. Н. Чиркова.

[46] О Н. Чиркове Глинка неоднократно вспоминает в своих Записках (ЛНГ I. стр. 104, 148, 150). Однако, которого из двух братьев, Николая или Никанора, имеет в виду Глинка — установить пока не удается.

[47] Чтец Марии Федоровны — А. А. Плещеев. Старший из сыновей — А. А. Плещеев служил позднее в л.-г. Конном полку, был в 1825 г. принят А. И. Одоевским в члены Тайного общества, арестован после декабрьского восстания и освобожден благодаря связям отца в один день с Грибоедовым (М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М. 1947, стр. 41, 154, 492, 494).

[48] Аника и Парамон — сведений о такой опере нет. Комическая опера А. А. Плещеева «Принужденная женитьба» была впервые поставлена в Петербурге 15 мая 1819 г.

[49] О своих позднейших встречах с А. Н. Астафьевым в 30-х и 40-х годах в Петербурге и Варшаве Глинка упоминает в Записках (ЛНГ I. стр. 161, 235, 270).

[50] Имеется в виду Г. П. Голицын, поступивший в пансион в 1818 г. и окончивший его в 1824 г.

[51] В пансионе воспитывались: Бижевич Илья и Михаил — оба поступили в пансион 9 февраля 1818 г. и окончили его в 1821 г. О котором из них вспоминает Маркевич — неизвестно.

[52] Стихотворения Льва Пушкина известны. Имеется также ряд свидетельств о том, что Л. Пушкин писал стихи (см. Л. Майков. Пушкин, стр. 34 и 248). Маркевич оставил пансион за год до происшедших там 13 января 1821 г. волнений, возникших из-за требования воспитанников вернуть уволенного Кюхельбекера, замененного преподавателем Пенинским. Беспорядки сопровождались дракой с надзирателями. Вожаком был Лев Пушкин, вскоре же «высланный» за это из пансиона. Все это вы-

звало большое беспокойство в правительственных кругах, находившихся еще под впечатлением недавнего бунта в Семеновском полку.

[53] Жена М. И. Глинки — М. П. Глинка. Маркевич доверчиво повторяет клевету о Глинке, распространявшуюся тогда в светском обществе.

[54] В записках Маркевича (ИРЛИ) имеются лишь отдельные упоминания о Глинке.

[55] Министр — А. Н. Голицын.

[56] Ср. с Глинкой: «...более же всего способствовали развитию страсти моей к зоологии посещения нами Кунсткамеры под руководством профессора Зембницкого, который объяснял нам предметы» (ЛНГ I, стр. 79).

[57] См. раздел «Образ жизни» из положения о Благородном пансионе, в котором дано точное описание форм одежды воспитанников (Соловьев, стр. 75).

[58] Создание ряда обществ в Благородном пансионе было подражанием имевшему тогда место созданию многочисленных тайных и полутайных политических обществ.

[59] Ошибка Маркевича: Конгресс в Лайбахе состоялся в 1821 г., уже после отъезда Маркевича из Петербурга.

[60] «Сказки. (Noël)»—см. комм. 89.

[61] Маркевич цитирует строки из следующих песен Беранже: «Смерть короля Кристофа, или Послание дворянства острова Гаити трем союзным монархам» (1820 г.) и «Священный союз народов» (1818 г). Первая — пародия на реакционный Священный союз и на многочисленные конгрессы этих лет. Вторая — призыв к народам объединиться для сохранения мира. Последнюю строчку песни «Смерть короля Кристофа» Маркевич цитирует неточно. Guillaume — Фридрих-Вильгельм III.

[62] Имеется в виду стихотворение Державина — «Ты возвратился благодатный» (1815 г.).

[63] «Дзяды» — «Деды»,— поэма Мицкевича, в третьей части которой (соч. в 1832 г.) освещена деятельность Новосильцова и Пеликана как проводников жестокой царской политики в отношении Литвы и Польши.

[64] Именно через Кюхельбекера воспитанникам пансиона становились в какой-то мере известны политические события того времени и цели политических обществ, близкими к которым были или членами которых состояли Кюхельбекер и его друзья. Это не могло не оказать влияния на формирование политических взглядов воспитанников, а тем более Глинки, жившего вместе с Кюхельбекером в мезонине и бывшего свидетелем всех бесед будущего декабриста с друзьями. Таким же отражением общественных движений того времени были и уроки Кюхельбекера. «Являлось ли что-нибудь новое,— вспоминал Маркевич о Кюхельбекере,— он приносил в класс [...] Однажды он вне себя прибежал с «Опытом теории о налогах» Тургенева (ИРЛИ, ф. 488, оп. 82, л. 23).— Тогда же (1820 г.) Кюхельбекер писал Жуковскому о своих учениках, которых он «научил чувствовать и мыслить» (РА, 1871, I, стб. 0173). Летом 1820 г., после чтения им в Обществе любителей российской словесности стихотворения «Поэты», являвшегося политическим ответом на высылку Пушкина на юг, Кюхельбекер был вынужден оставить пансион.

[65] Ода «Вольность» написана в 1817 г., «Деревня» — в июле 1819 г., а «Кинжал» — лишь весной 1821 г., т. е. после отъезда Маркевича из Петербурга.

[66] Маркевич перечисляет ряд мистико-религиозных брошюр, которыми в те годы наступившей после заключения Священного союза реакции был наводнен книжный рынок.

[67] Маркевич называет произведения немецкого мистического писателя Иогана Генриха Юнга Штиллинга (1740—1817), переведенные на русский язык в 1806—1815 гг.

[68] Упоминаемая Маркевичем карикатура высмеивала закончившееся неудачей основное мероприятие министра финансов Гурьева — извлечение из обращения значительной части ассигнаций с целью поднять их упавшую ценность.

[69] Игра слов: «Гурьев день» вместо «Юрьев день», т. е. тот единственный в году день (26 ноября), когда в Московской Руси зависимые крестьяне могли переходить от одного владельца к другому; в конце XVI века крестьяне были лишены этого права

[70] Четыре министра финансов: Гурьев (1810—1823), Канкрин (1823—1844), Вронченко (1844—1852), Брок (1853—1858).

[71] Маркевич цитирует строку из стихотворения Беранже «Мнение этих девиц».

И Сакен с нежною душой
Опять прибудет

(перев. М. Л. Михайлова).

[72] Маркевич подразумевает состоявшуюся 12 октября 1817 г. закладку на Воробьевых горах грандиозного храма по проекту А. Л. Витберга в память победы в Отечественной войне; храм построен не был.

[73] Маркевич приводит строки из агитационной песни «Ах, где те острова», написанной Рылеевым и А. А. Бестужевым (см. комм. 99). Первая строка приведена несколько отлично от обычного текста:

Где не думает Греч

[74] «Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме» — опера-водевиль в одном действии П. М. Семенова. Поставлена впервые в Петербурге в январе 1817 г. Лязер ду, синцер края — искаженный Маркевичем припев дуэта (из бессмысленного набора слов), исполнявшегося содержателем корчмы и фактором.

[75] «Царь наш, немец русский»—одна из тех агитационных песен, которые составлялись Рылеевым в сотрудничестве с А. А. Бестужевым, а может быть, и при участии других поэтов (см. комм. 99). Датируется обычно в соответствии с содержанием концом 1823 — началом 1824 г. В первой и второй строках имеются разночтения с известным текстом. Третья и пятая строфы, остро политического содержания, ранее известны не были. Весь же приводимый Маркевичем текст песни в отличие от других известных нам вариантов не содержит ничего, что могло бы противоречить установленной датировке.

[76] «Незабвенный» — Николай I.

[77] Беспокойства в Испании—военный заговор Риего в 1819 г. Карбонарство в Италии — тайное общество карбонариев, организовавшее ряд революционных выступлений в Италии. Восстание греков в Турции — освободительное движение в Греции, направленное против турецкого владычества, руководимое греческими тайными обществами — гетериями.

[78] Зеленая книга—устав Союза Благоденствия, составленный в 1818 г.

[79] Принц-регент—Георг IV.

[80] Речь идет об убийстве немецким студентом Карлом Зандом в 1819 г. реакционного немецкого писателя и агента русского царского правительства Августа Коцебу. «Неповинным» Маркевич его называет потому, что непосредственной причиной убийства было приписывавшееся многими Коцебу сочинение Стурдзы: «Mémoires sur l'état actuel d'Allemagne» («Записка о настоящем положении Германии», 1818 г.), полное нападок на германские университеты, рассадники революционных идей.

[81] Слово «коцебятина» впервые употреблено сатириком Д. П. Горчаковым в послании к С. Н. Долгорукову: «И коцебятина одна теперь на сцене...»

[82] Эпиграмма Пушкина была широко распространена в списках и долгие годы считалась направленной против Аракчеева. Написана в 1819 г. (Коцебу был убит 23 марта 1819 г.). Последние два стиха Маркевич цитирует несколько отлично от известного текста; у Пушкина:

Ты стоишь лавров Герострата
И смерти немца Коцебу.

[83] Дуэль В. В. Шереметева с А. П. Завадовским состоялась 12 ноября 1817 г. из-за балерины Истоминой.

[84] Цитата несколько отличается от текста Грибоедова и относится не к Якубовичу, а к Ф. И. Толстому («Американцу»).

[85] Маркевич необоснованно называет всех перечисленных литераторов «друзьями».

[86] Головин—подразумевается, очевидно, В. М. Головнин, описание путешествия которого вышло в 1816 г.

[87] Речь идет о Н. И. Тургеневе, авторе книги «Опыт теории налогов» (1818 г.).

[88] «И на обломках самовластья» — цитата не из «Вольности» (1817 г.) Пушкина, а из его стихотворения «К Чаадаеву» (1818 г.).

[89] Святочные вирши—«Сказки (Noël)»—«Ура! в Россию скачет...» Пушкина (1818 г.). Можно думать, что Маркевичу был известен и «Ноэль на лейб-гусарский полк» Пушкина (1816 г.), дошедший до нас в бесформенных отрывках, впервые опубликованных лишь в 1929 г. Могли быть у Пушкина еще и другие неизвестные нам святочные куплеты — О дате сочинения «Кинжала» см. комм 65.

[90] Фраза Маркевича, что Глинка «не сочувствовал никаким Бурбонам», еще раз свидетельствует о том, что будущий композитор вместе со всей передовой частью воспитанников пансиона остро реагировал на общественные настроения тех лет.

[91] В 1828 г. Глинка написал музыку на слова «Дедушка, девицы...» и в 1834 г.— на слова: «Не говори, любовь пройдет» и «Только узнал я тебя».

[92] Бельведер-мезонин. Барон Антон Антонович—А. А. Дельвиг.

[93] Гамлет Баратынский—взято из «Послания Дельвигу» Пушкина.

...Или как Гамлет—Баратынский,
Над ним задумчиво мечтай...

[94] Маркевич мог видеть Баратынского у Кюхельбекера лишь до перевода его в Финляндию в Нейшлотский полк, состоявшегося в январе 1820 г.

[95] Ср. с письмом Пушкина Л. С. Пушкину от 4 сентября 1822 г.: «Читал стихи и прозу Кюхельбекера — что за чудак!» (Пушкин, соч., т. XIII, М. 1937, стр. 45).

[96] Четыре поэта—Пушкин, Дельвиг, Баратынский, Кюхельбекер. До нас дошли лишь «святочные песни» Пушкина.

[97] Что людям он права людей — перефразированные Маркевичем строки пушкинских стихов: «Сказки. (Noël)».

[98] «Pucelle d'Orleans» («Орлеанская девственница») — сатирическая антицерковная поэма Вольтера.

[99] Песня «Ах, где те острова» написана Рылеевым в сотрудничестве с А. А. Бестужевым. Песня датируется обычно 1824 г. Авторство Дельвига с отнесением сочинения песни к такому раннему периоду приводится впервые и показывает, что вопрос об авторстве известных нам агитационных песен и о времени их написания требует еще дальнейшего изучения. В приведенных Маркевичем строках песни имеются разночтения с ранее известным текстом.

[100] Ср. с Глинкой: «Всякий раз, когда мне удавалось отпроситься на несколько времени из пансиона, я был чрезвычайно рад...» (ЛНГ I, стр. 78).

Н. С. ГОЛИЦЫН

ИЗ ЗАПИСОК

Публикуемые воспоминания Н. С. Голицына представляют отрывок из пятой главы его обширных Записок, напечатанной в РС, 1881, т. 30.

[1] Ныне дом № 16 по набережной Фонтанки.

[2] В опере Моцарта слугу Дон Жуана зовут Лепорелло; Сганарель — имя слуги Дон Жуана в комедии Мольера.

И. И. ПАНАЕВ

ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ, гл. I

«Литературные воспоминания» Панаева были впервые напечатаны в «Современнике», 1861, №№ 1, 2, 9, 10, 11; затем вышли отдельным изданием в 1876 г. (в нем восстановлены купюры, имевшие место в первой публикации); последующие издания — 1888 и 1912 гг. Впервые полностью, с расшифровкой ряда имен, исправлением ошибок, Воспоминания Панаева были напечатаны в 1928 г. (изд. «Academia»). Последнее издание воспоминаний И. И. Панаева осуществлено в 1950 г. под ред. И. Ямпольского (ГИХЛ).

Публикуемые в настоящем сборнике отрывки из I и III глав воспроизводятся по тексту последнего издания.

[1] И. И. Панаев имеет в виду Благородный пансион при Петербургском университете, который он окончил в 1830 г.

[2] Полный текст эпиграммы А. Я. Римского-Корсака следующий:

Его стихи для уха сладки,
В твореньях малых и больших;
Они, как пол лощеный, гладки:
О мысли не споткнешься в них.

Эпиграмма напечатана за подписью: А. Корсак, в книге «Альбом северных муз, альманах на 1828 год, изданный А. И.», Спб., 1828, стр. 267 (А. И. — А. А. Ивановский — секретарь следственной комиссии по делу декабристов, спасший архив декабристов и в указанном альманахе опубликовавший произведения Рылеева, Бестужева и др.; был близким лицом в семье Глинки).

[3] См. комм. 13 к Воспоминаниям А. П. Керн (стр. 372 наст. сборника).

[4] Глинка в Записках приводит несколько иной вариант:

Подъинспектор Колмаков
Умножает дураков,
Он глазами всё моргает
И жилет свой поправляет (ЛНГ I, стр. 72).

[5] «Подснежник», — альманах, издаваемый А. А. Дельвигом на 1829 и 1830 гг. В альманахе на 1830 г. напечатан романс Глинки «Дедушка, девицы раз мне говорили» на слова Дельвига.

А. П. КЕРН

ВОСПОМИНАНИЕ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания Керн о Глинке являются частью главы пятой ее воспоминаний, озаглавленной «Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке». Впервые эта глава была напечатана в журнале «Семейные вечера» (старший возраст), 1864, № 10 под заглавием «Отрывки из записок. Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке». В издании Воспоминаний А. П. Керн под ред. Ю. Н. Верховского (Academia, 1929) эта глава напечатана по тексту «Семейных вечеров», хотя редактор и делает оговорку, что в ИРЛИ хранится более полная рукопись.

В настоящем сборнике восстанавливается первоначальный авторский текст по рукописи (ИРЛИ, 27248/СХСУ б. 50), сохранившейся лишь частично (от слов «В начале 1826 г. был в моде Юсупов сад», до слов «презанимательный сад с беседками, киосками, надписями и». Остальную часть воспоминаний Керн приводим по тексту изд. Academia.

[1] Не ясно, относится ли рассказ Керн к началу ее знакомства с Глинкой и не делал ли композитор попытку еще тогда написать романс на пушкинское стихотворение, или Керн имеет в виду работу Глинки в 1840 г., когда был создан романс «Я помню чудное мгновенье». В другом месте своих воспоминаний Керн рассказывает: «Стихи эти я сообщила тогда барону Дельвигу, который поместил их в своих «Северных цветах». Мих. Ив. Глинка сделал на них прекрасную музыку и оставил их у себя» (А. П. Керн, Воспоминания, изд. Academia, 1929, стр. 256).

[2] Пуш-х — имеются в виду Пушкины.

[3] Имея в виду вечера Дельвига, Глинка писал песни для солиста с хором; из них сохранились две—обе на слова Дельвига: «Не осенний частый дождичек» (впоследствии в несколько измененном виде музыка этой песни использована Глинкой для романса Антониды «Не о том скорблю, подруженьки» в опере «Иван Сусанин») и «Застольная песня» («Други, други»).

[4] Моя маленькая дочь — дочь А. П. Керн Ольга, умершая в детстве.

[5] Речь идет о лете 1829 г.: лето 1830 г. Глинка был в Италии.

[6] Де-ми — Дельвигами.

[7] Жена Дельвига — С. М. Дельвиг.

[8] Товарищ Глинки — Александр Яковлевич Римский-Корсак.

[9] Статья О. М. Сомова печаталась в СП, 1829, №№ 110, 111, 112, 114, 116 (начало) и в «Литературной газете», 1830, №№ 34, 35, 36 (окончание).

[10] Глинка тогда же написал «Финскую песню» для фортепиано, напечатанную в приложении к «Литературной газете», 1830, № 35.

[11] Неточная цитата из баллады Финна; следует:

Слеза тяжелая катится.

[12] Имеется в виду популярный романс А. А. Алябьева на стихи Дельвига.

[13] Надпись «Не пошто далече и здесь хорошо» была сделана на беседке в саду дома Нечаевой на Загородном проспекте, где, судя по Запискам, Глинка с Римским-Корсаком жили в 1825 г. Между тем, и Керн, и Панаев именно к 1829 г. относят свои визиты к Глинке (причем и тот и другая в обществе Дельвига) с указанием местонахождения квартиры Глинки на Загородном проспекте. Не означает ли такое совпадение, что Глинка запамятовал хронологию своих адресов?

[14] О. С. И-ва—явная опечатка в первом издании Воспоминаний Керн: следует читать: О. С. П-ва, т. е. Ольга Сергеевна Павлищева, в дружеских отношениях с которой были все упоминаемые Керн лица.

[15] Глинка безвыездно пробыл в Италии с 1830 г. по 1833 г.

[16] Итальянскому языку Глинка начал учиться в 1828 г.; он владел шестью иностранными языками (французским, английским, немецким, итальянским, испанским, персидским). По его собственным воспоминаниям, немецкому языку он научился в течение полугода «к изумлению профессора» (ЛНГ I, стр. 79).

[17] Глинка намеревался остаться на сутки не в России, где он уже провел несколько месяцев, а в Петербурге.

[18] Вторая встреча Глинки с А. П. Керн и период их длительного общения относится ко времени романа композитора с дочерью А. П.— Екатериной Ермолаевной Керн, т. е. к 1839—1842 гг.

[19] А. П. Керн подразумевает свою дочь.

[20] «Ходит ветер у ворот»—Песня Ильинишны из музыки к драме «Князь Холмский»; Пароход — «Попутная песня».

[21] Приводимые стихи и есть начальные слова «Баркаролы», несколько неточные в передаче А. П. Керн; следует:

Уснули голубые
Сегодня, как вчера.

«Колыбельная песня» Глинки начинается словами: «Спи, мой ангел, почивай».

[22] К 1840 г. относится первоначальный замысел «Камаринской», осуществленный Глинкой через восемь лет. В Записках применительно к 1840 г. Глинка рассказывает, что по просьбе В. Ф. Ширкова «начал писать «Камаринскую» для фортепьяна на три руки, но вышла такая дрянь, что тут же на месте разорвал написанное мною» (ЛНГ I, стр. 206), а к более раннему периоду относится пометка Глинки на полях Записок: «Развитие Камаринской» (ЛНГ I, стр. 205).

[23] Глинка и семейство Керн выехали из Петербурга 10 августа 1840 г.: Керн с дочерью и маленьким сыном отправились через Тригорское в Лубны, Глинка — к матери, в Новоспасское.

[24] А. П. Керн неточно цитирует слова арии Руслана: следует:

О, Людмила,
Лель сулил мне радость,
Сердце верит,
Что пройдет ненастье.

[25] Повидимому, встреча Глинки с А. П. Керн в Петербурге состоялась не в конце 1855 г., а в начале 1856 г., судя по тому, что несколькими строками ниже Керн упоминает о занятиях Глинки духовной музыкой. Ряд таких произведений Глинка написал в феврале 1856 г.

[26] Здесь А. П. Керн изменила память: сохранилось письмо Глинки к ней, свидетельствующее о их встрече в Берлине летом 1856 г., на пути А. П. Керн в Англию (ЛНГ II, 608—609).

[27] Панихида по Глинке в Конюшенной церкви состоялась 23 февраля, прах же композитора из Берлина был перевезен в Петербург 22 мая 1857 г. (отпевание состоялось в Александро-Невской Лавре, где А. П. Керн также могла присутствовать, 24 мая).

Н. А. МЕЛЬГУНОВ

М. И. ГЛИНКА И ЕГО МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Статья Н. А. Мельгунова при жизни композитора не была опубликована. История ее такова: в 1836 году, за несколько месяцев до первого представления оперы «Иван Сусанин», Мельгунов прислал статью Глинке. Глинка, повидимому, из скромности, боясь предварительной рекламы, не отдал статью в журнал. Впоследствии он передал ее А. Н. Струговщикову (см. Восп. последнего, стр. 186 наст. изд.) Впервые статья Мельгунова появилась в свет в качестве приложения к Восп. А. Н. Струговщикова (РС, 1874, апрель); отдельно же никогда не печаталась.

Печатается по рукописи (ГПБ, Архив М. И. Глинки, № 143). В конце статьи Мельгунов сделал пояснения, которые для удобства читателя в настоящем издании выносятся в подстрочные примечания с указанием: Примеч. Н. А. Мельгунова. (Мельгунов назвал их «Примечания для одного тебя», т. е. для Глинки).

[1] Глинка окончил Благородный пансион летом 1822 г., вторым учеником.

[2] География Арсеньева — учебник К. И. Арсеньева «Краткая всеобщая география»; любимый Кювье — книга французского ученого Жоржа Кювье «Le règne animal» («Царство животных»).

[3] Глинка взял у Фильда всего три урока; после Фильда он занимался с Оманом и затем с Цейнером, но недолго; затем он стал брать уроки у Шарля Майера, о котором сам композитор писал, что тот «более других содействовал развитию моего музыкального таланта» (ЛНГ I, стр. 76).

[4] Канова родился (в 1757 г.) в Пассаньо, провинции Тревизо.

[5] Покойный академик Глинка — В. А. Глинка.

[6] Ср. с письмом С. А. Соболевского С. П. Шевыреву от 2/14 ноября 1832 г. из Италии, где о Глинке говорится: «Его печатные сочинения здесь высоко ставятся, и у него много прожектов о музыке по возвращении. Не мешало бы вам потрубить о нем

в журналах. Мне Рикорди говорил, что считает Глинку наравне с Беллини и Доницетти, но ученее их в контрапункте» (РА. 1909, стр. 509).

[7] Вариации Глинки на две темы из балета «Коа-Кинг» (или «Киа-Кинг») написаны в Италии в 1831 г. и изданы тогда же у Рикорди.

[8] Мельгунов неправ, оправдывая Н. К. Иванова. Иванов отказался возвратиться в Россию исключительно из корыстных соображений.

[9] Глинка по справедливости считается основоположником русской вокальной школы. Хотя он не оставил после себя систематизированного учебника, но его практические занятия с русскими певцами заложили прочные основы вокального исполнительства; кроме того, остались рукописные руководства, написанные Глинкой для различных певцов; так, известны «Этюды» Глинки для контральто, написанные в 1829 г., «Вокализы» для сопрано, написанные в 1833 г. «Упражнения для уравнения и усовершенствования голоса», для баса (О. А. Петрова), написанные в 1835—1836 гг., «Школа пения для сопрано», написанная в 1856 г., и др.

[10] Глинка уехал из Италии в июле 1833 г.; прожил в Вене с конца июля до начала октября; затем переехал в Берлин, где в начале ноября познакомился с З. Деном; начало занятий с Деном—8 ноября (нов. ст.); в начале апреля (нов. ст.) 1834 г. Глинка, узнав о смерти отца, покинул Берлин. Таким образом, занятия с Деном продолжались всего около пяти месяцев. За такой короткий срок «научиться» контрапункту Глинка не мог бы. Он приехал за границу образованным музыкантом. По словам самого композитора, Ден только «привел в порядок», т. е. систематизировал его познания.

[11] Во время пребывания Глинки в Москве летом 1834 г. Н. А. Мельгунов поместил о нем сочувственную статью в журнале «Молва» (в выдержках перепечатана в Летописи, стр. 87 и ЛНГ I, стр. 423).

[12] «...Глинка уехал от нас как дилетант, возвратился—как мастер»—это утверждение Мельгунова преувеличенно. Конечно, мастерство гениального композитора с годами совершенствовалось, но и до поездки в Италию Глинка отнюдь не был дилетантом, о чем свидетельствуют его сочинения того периода.

[13] «...он задумал создать русскую оперу—любимая мечта, которую он питал в себе с юности»—это указание Мельгунова—друга Глинки—чрезвычайно важно для уточнения хронологии создания «Ивана Сусанина».

[14] Н. А. Мельгунов познакомился с написанными номерами оперы в мае 1835 г., когда был в Петербурге. В письме к С. П. Шевыреву от 24 мая 1835 г. он писал, что опера Глинки «произведение оригинальное в полном смысле слова» (Летопись, стр. 97).

[15] Среди перечисленных композиторов имеются в виду Глюк и Мейербер, родившиеся в Германии, но деятельность которых протекала в Париже, Керубини — итальянец, также действовавший в Париже, и Россини, опера которого «Вильгельм Телль» была написана для Парижа.

[16] Статья заканчивается нижеследующим обращением автора к Глинке:

«Теперь следует собственно письмо. Ты, я думаю, милый Глинушка, не ожидал от меня этой статьи, и даже, вероятно, позабыл о моем обещании; но я раз обещанное не скоро забываю. Неверов, который доставит тебе это письмо и которого прошу любить как меня, писал мне недавно, что твоя опера ставится на сцену. Этого было для меня довольно, чтобы приняться за перо. В жизни нельзя без маленького шарлатанства. Твое имя в России еще мало известно du gros public [массе публики], надо непременно ее приготовить, нажужжать о тебе в уши этой глухой тетере. Так делается везде сколько для авторов, столько и для самой публики, ибо наше сердце всегда приимчивее к впечатлениям при известном имени, чем при неизвестном. Теперь вот мой совет: просмотри, исправь, переделай мою статью, как хочешь; я отдаю ее в твое полное распоряжение; и потом, не мешкав, напечатай ее, где хочешь, в каком-нибудь многочитаемом журнале, хотя в «Сев. пчеле», только без моего имени. Если же отправишь в «Наблюдателя», тогда можешь подписать мое имя, за исключением только того случая, если в статье будет слишком много переделок.

Только не мешкай: надо, чтоб статья была издана до первого представления, дабы приготовить публику; после же представления попроси Одоевского, чтоб написал подробный разбор оперы и поместил его как в петерб[ургских], так и москов[ских] журналах. Твоего поручения насчет вариаций «Соловья» и нот, оставленных тобою в Берлине, я еще не выполнил. Коли еще не знаешь моих печальных приключений, то Неверов может тебе дать обстоятельное известие. Дело в том, что я с прошедшего июля болен; теперь [живу] в Ганау, возле Франкфу[рта], где беру искусственные ванны; в мае они кончатся; в июне я отправлюсь в Швальбах на холодные ванны; и очень может статься, что в этом промежутке съезжу в Берлин. Но если нет? Тогда что делать? Отправить твое письмо к Шлезингеру по почте и списаться с ним насчет издания вариаций? Уведомь меня поскорее. Я остаюсь в Ганау еще недели на четыре, и твой ответ, коли поспешишь, может застать меня здесь.

Скажи мне, что за Глинка издал в прошлом году книгу в Берлине: Dimitry de Glinka «Esquisse d'une théorie de droit naturel», Berlin, Posen et Bromberg [Дмитрий Глинка. Набросок теории естественного права, Берлин, Позен и Бромберг], 1835.

Решительно твое имя европеится больше и больше. Всем общим друзьям и знакомым нашим поклон. А madame Glinka засвидетельствуй мое искреннее уважение. Пиши ко мне подробно о себе и об опере.

Твой *Н. М.*»

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

ИЗ КРАТКОЙ БИОГРАФИЧЕСКОЙ ЗАПИСКИ

Публикуемый отрывок взят из автобиографической записки Даргомыжского. Впервые была напечатана в журнале «Нувеллист», 1866, № 6 (в извлечении), затем перепечатана (с сокращениями) в журнале «Музыка и театр» (1867) и полностью в следующих журналах: РС, 1875, февраль, «Артист», 1894 и ЕИТ, сезон 1904, а затем в сборнике А. С. Даргомыжский. Автобиография, воспоминания, письма под ред. Ник. Финдейзена, П., 1921 (стереотипное изд. 1922).

В настоящем издании воспроизводится по тексту публикации Ник. Финдейзена (П. 1921).

[1] Знакомство Глинки с Даргомыжским состоялось после возвращения Глинки из заграничного путешествия, в конце 1834 г. в Петербурге.

[2] Высказывания Даргомыжского об отношении Глинки к итальянской, французской и немецкой музыке в достаточной степени спорны.

[3] Глинка вспоминает в Записках: «Оркестр, хотя плохой, исполнил, однако же, довольно хорошо» (ЛНГ I, стр. 162).

[4] Учебные тетради Глинки, в которых записан курс контрапункта и инструментовки, хранятся в ГПБ.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ПРИЛОЖЕНИЕ К БИОГРАФИИ М. И. ГЛИНКИ

(письмо к В. В. Стасову)

Восп. Одоевского в форме письма к В. В. Стасову посвящены работе Глинки над его первой оперой; написаны после прочтения ст. Стасова «Михаил Иванович Глинка» в РВ (отрывки из нее см. стр. 275 наст. изд.). При жизни Одоевского его письмо не было отослано Стасову и не увидело света; обнаружено Стасовым при разборе архива Одоевского вместе с письмом о «Руслане». Впервые напечатано под названием «Два письма князя Одоевского» в ЕИТ, сезон 1892/93. Переиздано под названием «Об «Иване Сусанине» Глинки. Письмо к В. В. Стасову» в Избранных статьях В. Ф. Одоевского под ред. В. В. Протопопова, Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 44; под авторским заглавием напечатано в Статьях о М. И. Глинке В. Ф. Одоевского под ред. Г. Б. Бернандта, Музгиз, М., 1953.

В настоящем сборнике печатается по рукописи (ГПБ, Архив В. Ф. Одоевского, т. 87, № 1).

[1] Дневником Одоевский называет Записки Глинки.

[2] Упоминаемые Одоевским черновые материалы оперы «Иван Сусанин» не сохранились. Автограф партитуры оперы, хранившийся у Одоевского, по просьбе Глинки передан был В. П. Энгельгардту и ныне находится в ГПБ (см. Восп. Энгельгардта, стр. 320 наст. изд.).

[3] Глинка пишет в Записках: «В течение работы не мало обязан я советам князя Одоевского [...] Одоевскому чрезвычайно понравилась тема, взятая мною из песни лужского извозчика[...] Он советовал мне напомнить об этой теме, которой начинается партия Сусанина в последней его сцене в лесу с поляками. Мне удалось исполнить это» (ЛНГ I, стр. 163—164).

[4] В. А. Жуковский написал либретто только последнего акта оперы.

[5] Одоевский значительно преувеличивает заслуги Е. Ф. Розена. На самом деле текст Розена, написавшего лубочные стихи и трактовавшего подлинно народный героический сюжет в духе официального патриотизма, только сковывал Глинку.

[6] Одоевский ошибся в порядке построения песни Вани (сначала следует тритакт, затем четырехтакт).

[7] Глинка в «Записках» пишет: «Ему [Розену] предстояло немало труда — большая часть не только тем, но и разработки пьес были сделаны, и ему надлежало

подделать слова под музыку, требовавшую иногда самых странных размеров: б[арон] Розен был на это молодец; закажешь бывало, столько-то стихов, такого-то размера, 2-, 3-сложного и даже небывалого, ему все равно — придешь через день, уж и готово. Жуковский и другие внасмешку говорили, что у Розена по карманам были разложены вперед уже заготовленные стихи, и мне стоило сказать, какого сорта, т. е размера, мне нужно и сколько стихов, он вынимал столько каждого сорта, сколько следовало, и каждый сорт из особенного кармана» (ЛНГ I, стр. 158).

[8] Повидимому, Одоевский имеет в виду первичное зарождение мысли об опере, ибо уже в «Плане трех действий» (конец 1834 или начало 1835 г.) сцена прихода поляков за Сусаниным носит вполне развитой характер и в основном совпадает с окончательным вариантом.

[9] Имеются в виду «Письма к любителю музыки об опере г. Глинки «Жизнь за царя» В. Ф. Одоевского (см стр. 327 наст. сборника).

[10] Здесь память изменила Одоевскому: кроме него об опере «Иван Сусанин» писали Н. В. Гоголь (см стр. 339 наст. изд.). Я. М. Неверов (см. стр. 336 наст. изд.), Д. Струйский в «Литератури прибавлениях» к РИ, корреспондент М вед и др. Отрицательный отзыв об опере принадлежит лишь одному Булгарину.

[11] В № 272 СП от 27 ноября 1842 г. напечатано след. сообщение: «...сочинителем оперы составлены из некоторых тем прелестные французские кадрили, которые без всякого сомнения будут вскоре разыгрываемы на всех фортепианах и всеми нашими бальными оркестрами». Никакой насмешки здесь, конечно, нет. В ИТМ хранится экземпляр Кадрили на мотивы из оперы «Жизнь за царя» (изд. Л. Снегирева), на котором напечатано, что она составлена «самим автором». Если бы авторство Глинки было фальсифицировано, вряд ли композитор не опроверг бы этого публично или хотя бы в Записках (известно, как болезненно он воспринимал подобные вещи: достаточно напомнить инцидент с К. П. Вильбоа, переложившим романсы Глинки на два голоса; в ответ на издание Стелловским этих дуэтов за подписью Глинки композитор написал открытое письмо в СПб. вед.). Следует подчеркнуть, что через кадрили оперные произведения широко проникали в музыкальный быт того времени. Как справедливо указал автору настоящих комментариев акад. Б. В. Асафьев, именно по поводу кадрили Глинки: «кадриль — это кусок эпохи; оперы ценились по бытованию, т. е. по кадрилям, а не по партитурам» (записано со слов Б. В. Асафьева в 1948 г.), поэтому совершенно необоснованно возмущение Одоевского «плоской шуткой» прессы 1836 г. Кроме кадрили Глинки, сохранилась другая кадриль на мотивы из «Ивана Сусанина» А. Н. Лядова, впоследствии составившего кадрили на темы из «Руслана и Людмилы». Кроме того, следует отметить, что травля композитора со стороны Булгарина началась *после* представления «Ивана Сусанина», когда продажному журналисту стало ясно, какую позицию следует занять по отношению к опере и ее автору. До этого мы находим в СП весьма сочувственные отзывы об ожидаемой опере.

А. Я. ПЕТРОВА-ВОРОБЬЕВА

К 500-тому ПРЕДСТАВЛЕНИЮ „ЖИЗНИ ЗА ЦАРЯ“

Воспоминания А. Я. Петровой-Воробьевой написаны в связи с юбилеем оперы Глинки. Напечатаны в РС, 1880, т. 27. Автограф хранится в ГПБ (Архив М. И. Глинки, № 154). В виду того, что опубликованный текст отличается от рукописного лишь незначительной стилистической правкой, воспоминания воспроизводятся в настоящем сборнике по тексту РС.

Воспоминания написаны в виде письма к Л. И. Шестаковой; тексту воспоминаний предпослано следующее обращение Петровой к Шестаковой:

«Многоуважаемая Людмила Ивановна! Дожив до великого дня, когда опера вашего брата исполняется в 500-й раз, я невольно перенеслась мыслию за 43 года назад. к первому представлению «Жизни за царя». Вспомнились мне и общие наши с автором труды, и все прожитое нами славное время. Грустно мне, что Осипу Афанасьевичу не довелось дожить до этого дня, чтобы приветствовать вас вместе со мною. Вы не раз выражали желание узнать от меня подробности о том, как я познакомилась с Михаилом Ивановичем, и о первом представлении его оперы. Позвольте же мне, в этот знаменательный для всех нас день, поделиться с вами дорогими для меня воспоминаниями. Примите их как посильную дань памяти вашего гениального брата и как выражение глубокого к вам уважения искренно преданной вам А. Петровой-Воробьевой. 27 ноября 1879 г.»

[1] В «Деле о снабжении М. И. Глинки паспортом» в описании примет Глинки сказано: «глаза карие» (напечатано в РМГ, 1907, № 24/25).

[2] Имеется в виду каватина и рондо Антониды «В поле чистое гляжу».

[3] Глинка был осведомлен о благородном поведении К. А. Кавоса, о чем он писал в Записках (см. ЛНГ I, стр. 165).

[4] Ср. с Записками Глинки: «Петрова (тогда еще Воробьева), необыкновенно талантливая артистка, всегда просила меня пропеть ей каждую новую для нее музыку, раза два, в третий слова и музыку она уже хорошо пела и знала наизусть» (ЛНГ I, стр. 162—163).

[5] Ср. с Записками: «Не помню, где именно и на какой репетиции, за польский D-dur и хор C-dur, где pizzicati струнных инструментов подражают балалайке, мне артисты, положа смычки, усердно аплодировали за какой-то номер» (ЛНГ I, стр. 166).

[6] 27 ноября — по преданию дата гибели Сусанина.

[7] Авторская дата на рукописи либретто сцены Вани показывает, что текст этой сцены был сочинен Н. Кукольником в течение 23 и 24 августа, таким образом датировка написания Глинкой музыки этой сцены уточняется — 20-е числа августа; вскоре (до 14 сентября) на вечере у Глинки А. Я. Петрова исполняла готовую арию; инструментована сцена в начале октября (Летопись, стр. 137).

А. Д. КОМОВСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания А. Д. Комовского — библиотекаря М. Ю. Виельгорского — записаны с его слов П. К. Мартьяновым и опубликованы им в статье «Из записной книжки» в ИВ, 1885, т. 19, февраль, стр. 367—368.

[1] Первая репетиция с оркестром (I акта) «Ивана Сусанина» состоялась 1 февраля 1836 г. в зале кн. Юсупова; дирижировал И. Иоганнис. В доме Виельгорского состоялась вторая частная репетиция оперы, «за что ему вечное спасибо»,—отмечает Глинка на полях Записок (ЛНГ I, стр. 163).

[2] Комовский имеет в виду, очевидно, два трио: в первом акте «Не томи, родимый» и в финале — «Ах, не мне бедному».

А. И. ВОЛЬФ

ИЗ ХРОНИКИ ПЕТЕРБУРГСКИХ ТЕАТРОВ

Публикуемый отрывок взят из книги «Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года», ч. I, СПб., 1877.

Л. А. ГЕЙДЕНРЕЙХ

М. И. ГЛИНКА

Воспоминания Гейденрейха опубликованы в РС, 1876, т. 17.

[1] Рассказ Гейденрейха о преувеличенной мнительности Глинки справедлив лишь отчасти, следует учесть, что медицина того времени находилась на более низком уровне, чем современная, и врачи не могли определить характер болезни Глинки. В настоящее время понятно, что Глинка с детства страдал острой неврастенией; лечение же Глинки сильными средствами, о которых он сам рассказывает в Записках, только ухудшало его состояние. Кроме того, со второй половины 40-х гг. у Глинки стала развиваться и быстро прогрессировать болезнь сердца и печени, что и явилось причиной его преждевременной смерти.

[2] Имеется в виду А. С. Даргомыжский.

[3] См. стр. 311 наст. изд.

Н. А. ТИТОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Воспоминания Н. А. Титова, из которых публикуется фрагмент, напечатаны в журнале «Древняя и новая Россия», 1878, т. III, № 12

[1] Дядя Н. А. Титова — С. Н. Титов.

И. И. ПАНАЕВ

ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ, гл. III

[1] И. И. Панаев имеет в виду драму Н. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла», проникнутую идеями официального патриотизма.

[2] Телеграф — журнал «Московский телеграф», издаваемый Н. Полевым. В № 3 (февраль 1834 г.) Полевой поместил резко отрицательную рецензию на драму Кукольника. Отзыв Полевого возмутил Николая I и дал возможность давнему врагу Полевого — министру народного просвещения С. С. Уварову — подать докладную записку царю о «революционном направлении» журнала. «Московский телеграф» был закрыт. (Подробно об этом см. М. И. Сухомлинов, Н. А. Полевой и его журнал «Московский телеграф», в его книге: Исследования и статьи по русской литературе и просвещению, т. II, СПб., 1889, стр. 404—429; Записки Кс. Полевого и комментарии к ним В. Н. Орлова в книге Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики 30-х годов. Л., 1934, стр. 316—320, 479—485).

[3] Авторство эпиграммы на «Руку всевышнего» не установлено; ее приписывали Пушкину.

[4] Под буквой М., очевидно, подразумевается ученик Брюллова Г. К. Михайлов.

[5] Имеются в виду «Литературные прибавления» к РИ. — Дочь Ф. Толстого — М. Ф. Каменская.

[6] См. комм. 14 к Восп. А. Н. Струговщикова, стр. 381 наст. сборника.

[7] Альбомов с карикатурами раб. Н. А. Степанова имеется несколько, один из них хранится в Гос. публичной библиотеке, два — в ИРЛИ, кроме того, сохранился ряд карикатур на отдельных листах и в различных альбомах (в том числе в альбомах Глинки в ГПБ).

[8] Рассказ Панаева следует приурочить к 1838 году по следующим соображениям: во-первых, в черновой рукописи воспоминаний Панаев говорит: «На этих середах при их начале собиралось» и т. п., а «Среды» Кукольника возникли зимой 1837/38 г.; во-вторых, упоминаемый Панаевым романс Глинки «В крови горит огонь желания» написан летом 1838 г., но на другие слова—А. Я. Римского-Корсака («Всегда, везде со мною ты сопутницей моей незримой»); с новым текстом романс появился в печати в конце 1838 г. (в «Собрании музыкальных пиэс, составленном М. И. Глинкой на 1839 год»); следовательно, новая редакция романса относится к осени 1838 г. Именно тогда, как новинку, Глинка исполнял этот романс в кругу приятелей.

П. А. СТЕПАНОВ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания П. А. Степанова напечатаны в журн. «Баян» 1889, № 10 со следующим предисловием редакции: «Помещаемые нами воспоминания генерала П. А. Степанова, близкого друга и родственника М. И. Глинки, были написаны под свежим впечатлением отрывков из Дневника Н. В. Кукольника, напечатанных в прошлом году на страницах нашего журнала, в №№ 9, 10, 11, 12, 13, 14 и 15. Несколько штрихов, набросанных автором воспоминаний и очерчивающих личность покойного композитора, живо и верно воспроизводят и дополняют тот облик личности Глинки, который неоднократно уже являлся перед читателями в многочисленных воспоминаниях лиц, близких нашему славному композитору». — П. А. Степанов, как и все современники и дальнейшие исследователи жизни и деятельности Глинки, принял на веру «Дневник» Н. Кукольника, подложность которого разоблачена в советском му-

вызнании. Под названием «Дневник» фигурировал документ, сфабрикованный через много лет после смерти Глинки, и, повидимому, даже самого Кукольника; автором фальсификации, по всей вероятности, был племянник Н. В. Кукольника И. А. Пузыревский (об этом см. в ст. Б. С. Штейнпресса, Дневник Нестора Кукольника, как источник биографии Глинки, в сб. М. И. Глинка). Оставляем все же приводимые П. Степановым цитаты из «дневника» Кукольника, так как, отталкиваясь от этих цитат, Степанов вносит ценные штрихи в биографию Глинки.

[1] Ср. с Глинкой: «Мне крайне грустно и не с кем разделить горя — приятелей много, но они склоннее издеваться над моими страданиями, нежели понимать или утешать меня,— ты один постигал меня...» (из письма к В. Ф. Ширкову от 29 марта 1841 г., ЛНГ II, стр. 174).

[2] Отец П. А. Степанова—А. П. Степанов.

[3] Ср. с рассказом Глинки в Записках (ЛНГ I, стр. 99) и с Восп. П. А. Степанова (стр. 54 наст. сборника).

[4] Е. К.— Е. Е. Керн.

[5] О знакомстве с Е. Керн Глинка сам рассказывает в Записках; оно состоялось 28 марта 1839 г.

[6] См. стр. 58 наст. сборника.

В. В. САМОЙЛОВ

ПЕРВЫЕ ГОДЫ АРТИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Воспоминания Самойлова о Глинке являются отрывком из его воспоминаний, напечатанных в РС, 1875, т. XII. Вторично воспоминания Самойлова были напечатаны в РС, 1884, т. XLIV, под названием «Василий Васильевич Самойлов в рассказе о начале своей артистической деятельности» и с указанием редакции РС, что отрывок этот «весьма обязательно вновь пересмотрен автором».

В настоящем сборнике воспоминания Самойлова публикуются по тексту РС, 1884, т. XLIV.

[1] Рассказ относится ко второй половине 30-х и первой половине 40-х гг.

[2] Дружеские отношения Глинки и Самойлова особенно укрепились во время их совместного пребывания в Париже в 1853 г.

[3] Автограф партитуры куплетов «Теперь вот будет я жениться» из водевиля «Купленный выстрел» датирован Глинкой «1854 Ноября 18. С-Петербург» и имеет дарственную надпись: «Василию Васильевичу Самойлову усердное приношение от М. И. Глинки» (ЛГК, инв. № 1630).

А. Н. СТРУГОВЩИКОВ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

Первоначальное название воспоминаний Струговщикова, им же самим переделанное: Среда композитора Глинки в 1839, 1840, 1841 годах. Напечатаны в РС, 1874, т. IX, с значительными купюрами и искажениями. В настоящем издании воспроизводится первоначальный авторский текст по архиву РС (ИРЛИ, фонд 265, № 14).

[1] См. статью Н. А. Мельгунова «Глинка и его музыкальные сочинения», напечатанную в наст. сборнике, стр. 159. Почему Глинка статью, полученную им от Мельгунова в 1836 г., принес Струговщикову в 1840 г., — неясно. Можно объяснить, почему Глинка не решался опубликовать хвалебный отзыв об опере преждевременно, т. е. до постановки «Ивана Сусанина»; но почему в 1840 г. он мог счесть преждевременной статью, когда был уже давно признан первым русским композитором, — непонятно. Скорее всего следует предположить, что Струговщиков перепутал события разных лет.

[2] А. Н. Струговщиков поступил в Благородный пансион в 1823 г. Глинка же окончил его годом раньше.

[3] Справедливой оценку Струговщикова можно признать только в отношении подинспектора пансиона — И. Е. Колмакова; о нем с большим теплом вспоминает в Записках Глинка; что касается Я. В. Толмачева — одной из наиболее реакционных личностей, то вряд ли он мог по достоинству оценить талантливых питомцев пансиона и в первую очередь—Глинку.

[4] Н. А. Маркевич умер в 1860 г. Его «Записки», отрывки из которых публикуются в настоящем издании, написаны в 50-х гг.

[5] Сохранилось лишь незначительное количество карикатур К. П. Брюллова на Глинку; они неоднократно воспроизводились в печати; брюлловский набросок головы Глинки, принадлежавший Струговщикову, — не обнаружен. Одна карикатура Брюллова (неопубликованная) хранится в Гос. Третьяковской галерее.

[6] Имеется в виду статья Н. В. Кукольника для «Художественной газеты».

[7] В 1840 г. 27 апреля приходилось на субботу; отмечаем эту незначительную неточность в воспоминаниях, чтобы обратить внимание читателя на возможность еще и других запамятований Струговщикова, как например, путаницу с передачей ему Глинкой статьи Н. А. Мельгунова (см. комм. 1).

[8] Струговщиков значительно преувеличивает музыкальность Кукольника.

[9] В то время дирижером концертов в Павловске был Г. Герман.

[10] Имеются в виду «Римские элегии» Гёте.

[11] Имеется в виду «Художественная газета».

[12] Аналогичные приглашения, с рисунками Брюллова и Брюлловым же написанные, сохранились в архивах Глинки (ГПБ) и Н. А. Степанова (ИРЛИ).

[13] Глинка в Записках очень осторожно говорит о «сделке» П. В. Кукольника с фирмою «Одеон»: «...пришла Платону мысль о двенадцати романсах, изданных потом П. И. Гурскалиным под именем «Прощания с Петербургом» (ЛНГ I, стр. 206).

[14] Портреты Платона и Нестора Кукольников ныне находятся в Государственной Третьяковской галерее; портрет Павла Кукольника — в Ульяновском художественном музее.

[15] Шалун Булгаков — К. А. Булгаков.

[16] После возвращения из Новоспасского (куда Глинка уехал в августе) Глинка в середине сентября поселился у Кукольников «Нестор жил на особенной квартире», отмечает композитор в Записках (ЛНГ I, стр. 208).

[17] Глинка полностью закончил «Руслана» позднее, в 1842 г., живя отдельно.

[18] Глинка уехал за границу летом 1844 г.

[19] Первая строка из посвящения Пушкину перевода «Фауста».

[20] Глинка поселился у П. А. Степанова; у М. Гедеонова же он просто часто бывал.

[21] Пансион был переименован в Университетский одновременно с основанием Петербургского университета, т. е. в 1819 г.

[22] Мельгунов умер в 1867 г.

[23] Имеется в виду последний портрет Глинки 1856 г.

[24] Речь идет о памятнике Глинке в Смоленске, где облик композитора так же искажен, как и на памятнике в Ленинграде.

И. К. АЙВАЗОВСКИЙ

ИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ

Воспоминания составлены Н. П. Кузьминым по письмам и рассказам И. К. Айвазовского. Напечатаны в журнале «Отечество», 1903, № 2 (в том же году перепечатаны в РМГ). В наст. сборнике печатаются по тексту первой публикации.

[1] См. комм. 1 к Восп. А. Я. Петровой-Воробьевой (стр. 378 наст. сборника).

[2] Память изменила И. К. Айвазовскому: «прибавочная сцена» Вани «Бедный конь в поле пал» написана в 1837 г.

[3] Бенефис О. А. Петрова, когда впервые исполнялась новая сцена Вани, состоялся 18 октября 1837 г.

[4] Айвазовский ошибается. У Глинки, как известно, был тенор.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ПИСЬМО к В. В. СТАСОВУ О „РУСЛАНЕ И ЛЮДМИЛЕ“ ГЛИНКИ

Сведения о нем см. в справке к Приложению к биографии Глинки (стр. 376 наст. изд.). Перепечатано в Статьях В. Ф. Одоевского о Глинке под ред. Г. Б. Бернандта, Музгиз, М., 1953, стр. 80.

В настоящем сборнике публикуется по рукописи (ГПБ, Архив В. Ф. Одоевского, т. 87, № 2).

[1] Утверждение Одоевского решительно опровергается всеми имеющимися материалами: «Первоначальным планом» оперы и письмами Глинки к Ширкову, в которых подробно изложены требования композитора к либреттисту.

[2] Основным либреттистом «Руслана и Людмилы» был В. Ф. Ширков, который писал текст по детально разработанному самим Глинкой сценарию; перу Ширкова принадлежат слова основных двенадцати из двадцати вокальных номеров оперы; из остающихся восьми номеров два целиком принадлежат Пушкину, остальные шесть распределяются следующим образом: сцена Фарлафа с Наиной и Рондо Фарлафа написаны самим композитором; конец финала III акта начиная с речитатива Финна, а также короткий дуэт Финна и Руслана после баллады Финна из II акта написаны М. А. Гедеоновым; речитатив и хор, дуэт Ратмира и Финна и финал V акта написаны Кукольником. Таким образом видно, что на долю остальных помощников Глинки (М. А. Гедеонова, Н. В. Кукольника и Н. А. Маркевича) пришлась лишь доработка, незначительные доделки того, что невозможно было писать заочно (в 1840 г. Ширков переселился в деревню; баллада Финна писалась Глинкой на Украине в 1838 г., когда Ширков был в Петербурге). В предисловии к публикации писем Глинки к В. Ф. Ширкову В. В. Стасов писал о работе композитора над «Русланом»: «...рассмотрение задачи каждого действующего лица и данной сцены является у Глинки[...] до того тщательным, подробным и внимательным[...], что с Глинки окончательно уже должен быть снят упрек, будто он думал только о музыкальной стороне дела и предоставил все либретто случайным и разновременным либреттистам. Утверждению этого мнения способствовал сам Глинка, как тем, что в 50-х годах, после возвр щения из-за границы, сам же рассказывал всем знакомым, так и тем, что сам же написал в автобиографических «Записках». Но[...] письма и программы, написанные собственной рукой во время сочинения оперы, доказывают самым неопровержимым образом совершенно противное: никогда еще никакой композитор более Глинки не заботился о либретто и всех его подробностях, от самых крупных и кончая самыми мелкими, и никогда никакой композитор не предоставлял менее Глинки чего бы то ни было произволу и вкусу своего либреттиста» (РС, 1872, февраль).

[3] Одоевский ошибается; он услышал «Руслана» по крайней мере за две недели до первого представления, так как его статья об опере в СПб вед. (ответ Булгарину) напечатана 15 ноября.

[4] В словах Одоевского, как и во всем письме в целом, существует резкое расхождение с его же собственными высказываниями, относящимися к 1842 году. Тогда именно Одоевский — единственный из всех современников Глинки — говорил о «Руслане», как о новом оперном жанре, созданном Глинкой—музыкальном эпосе. В письме же к Стасову Одоевский, на склоне жизни, присоединяется к общему хору ошибочных мнений, которые в свое время сам же осуждал.

[5] Сперва прочтешь вступленье — строки из сатирического стихотворения И. И. Дмитриева «Чужой толк».

[6] Не один только «Руслан» не удержался на сцене в Петербурге. В 1846 году вся русская оперная труппа была переведена в Москву.

[7] Одоевский совершенно прав, говоря об исключительном распространении «Руслана и Людмилы» по всей России в виде отдельных фрагментов; но Одоевский не прав, умалчивая тот факт, что с начала пятидесятых годов, когда русская опера постепенно стала снова проникать на сцену Петербурга, «Руслан и Людмила» — не полностью (как и большинство опер в то время), а отдельными актами исполнялась с огромным успехом.

[8] В резком отзыве Одоевского о Варламове и Верди звучит характерная для той эпохи недооценка творчества этих композиторов.

[9] Бенефис О. А. Петрова, в который была возобновлена опера «Руслан и Людмила», состоялся 12 ноября 1858 г. в Театре-цирке в следующем составе: Руслан — Артемовский, Людмила — Булахова, Фарлаф — Петров, Ратмир—Леонова, Светозар— Васильев, Баян — Васильев 2-й, Горислава — Лилеева.

[10] Итальянские выкрикиванья—выступления итальянской оперы происходили в Большом театре.

[11] Откуда Одоевский приводит двустишие,—установить не удалось.

[12] И в этом высказывании Одоевский противоречит себе; в прежнее время он говорил о том, что именно широкие слои слушателей оценили «Руслана», в противовес невежественным критикам. В своей статье о концерте Берлиоза в Петербурге (имеющей подзаголовок «письмо к М. И. Глинке», СПб. вед., 1847, № 51 от 5 марта). Одоевский писал: «...я всегда верил глубокому инстинкту нашей публики; я верил ему, когда полуграмотные писаки несли дребедень о твоих операх и путались в различении мелодии от гармонии, бемоля от диеза; и опыт не обманул меня в моей уверенности; масса публики поднималась в восторге, слушая твои оригинальные мело-

дии и не слушая крика незваных судей; она сочувствовала твоей музыке, вполовину исполненной [т. е. обезображенной купюрами.—*А. О.*], и умела дослушивать то, чего не слыхала».

Ю. К. АРНОЛЬД

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Отрывок из Воспоминаний. М., 1892, из глав XXIX, XXXII, XXXVI.

[1] «Восторг» Николая 1 относился, разумеется, не к музыке Глинки, а к либретто барона Розена.

[2] Польская оса — Ф. Булгарин; северная лже-пчелушка—редактируемая Булгариным газета «Северная пчела».

[3] О. И. Сенковский и А. Элькан об «Иване Сусанине» не писали.

[4] Мнение Глинки о статье А. Г. Рубинштейна, см. стр. 282 наст. сборника.

[5] Ограниченный в своих художественных воззрениях, неталантливый музыкант Ю. Арнольд мнил себя достойным композитором; поэтому в его воспоминаниях нередко встречаются как бы параллели с Глинкой и нескромные наименования себя учеником великого композитора и апостолом его идей.

[6] Переулок и теперь носит название «Фонарный»; дом, где жил Глинка, сохранился, ныне это № 3.

[7] Арнольд написал на конкурс СПб. Филармонического общества балладу «Светлана» (по Жуковскому).

[8] Арнольд был учеником теоретика И.-Л. Фукса, отсюда каламбур Глинки.

[9] В пансионе у Глинки был рояль фирмы Тишнера, позже перевезенный в Новоспасское (ныне хранится в ИТМ).

[10] Под «Бертрамом» и «другом-губителем» Глинки Ю. Арнольд подразумевает братьев Кукольников.

[11] Ю. Арнольд приводит строки из «Евгения Онегина» Пушкина.

[12] Платон Кукольник был старше Нестора.

[13] Имя Яненко—Яков, однако, в шутку его действительно прозвали «Пьяненко».

[14] По воспоминаниям Глинки прозвище Гейденрейха было «Розовый» (за рыжий цвет волос). В Записках Глинка цитирует стихи Кукольника на Гейденрейха, начинающиеся словами:

Вот доктор розовый...

[15] Основывая свои воспоминания не только на личных наблюдениях и встречах, но и на слухах о Глинке, Арнольд во многом неточен, особенно в вопросе о взаимоотношениях Глинки с «братией» и хронологии событий; в частности, именно к 1836 г. относится возникновение «братии», причем летом 1836 г., по словам самого Глинки, он нередко навещал Кукольников: «...я с трудом переносил влияние морского воздуха, а потому редко навещал жену в Петергофе» (ЛНГ I, со стр. 165); именно на квартире у Кукольника Глинка дал подписку об отказе от авторского гонорара за оперу; заканчивал там же сочинение «Ивана Сусанина» и т. д.

[16] Здесь и далее Ю. Арнольд цитирует документ, подложность которого ныне установлена,— а именно «Дневник» Кукольника (см. прим. 1 к Восп. П. А. Степанова о Глинке, стр. 379—380. наст. изд.).

[17] После разрыва с женою в ноябре 1839 г. Глинка поселился у П. А. Степанова; к Кукольникам Глинка переехал в сентябре 1840 г., вернувшись из Новоспасского.

[18] Глинка прожил у Кукольников с сентября 1840 г. по февраль 1841 г.; затем он снова поселился у П. А. Степанова; впоследствии Глинка у Кукольников больше не жил.

[19] Вечер у Даргомыжского состоялся 7 марта 1841 г.; в память этого вечера и исполнения «Песни Ильинишны», Глинка вписал эту песню в альбом А. С. Даргомыжского (хранится в ИРЛИ).

[20] Опера «Руслан и Людмила» задумана Глинкой еще при жизни Пушкина, т. е. в конце 1836 г. Глинка в Записках дважды говорит об этом, причем во второй раз еще более определенно: «Мысль об этом сюжете [...] подал мне к[нязь] Шаховской; я надеялся составить план по указанию Пушкина, преждевременная кончина его предупредила исполнение моего намерения» (ЛНГ I, стр. 194; см. также стр. 179—180). Что касается участия К. А. Бахтурина в составлении плана оперы, то эти сведения, почерпнутые Арнольдом из Записок Глинки, с нашей точки зрения, являются сознательным вымыслом композитора, стремившегося всячески затушевать историю

создания «Руслана и Людмилы». Причины для этого — чисто психологического свойства: Глинку глубоко оскорбляли упреки в несценичности оперы, и он, подделываясь под топ хулителей «Руслана», старался «оправдаться» тем, что опера якобы действительно написана без всякого плана. Однако наличие «Первоначального плана» оперы и писем Глинки к основному либреттисту «Руслана», В. Ф. Ширкову, опровергают возводимый Глинкой поклеп на самого себя и убедительно показывают, с каким вниманием и тщательностью относился композитор к плану оперы. Эти же документы отвергают какое бы то ни было участие Бахтурина в глубоко продуманной работе композитора над оперой (см. также комм. 2 к письму В. Ф. Одоевского к В. В. Стасову, стр. 382 наст. сборника).

[21] Ныне ул. Дзержинского, № 5.

[22] В первый раз Ф. Лист приехал в Петербург 4 апреля 1842 г. и дал пять открытых концертов; кроме того, два музыкальных вечера Листа состоялись в зале у Виельгорских и один — у В. Ф. Одоевского: кроме того, Лист принимал участие в ряде благотворительных концертов. Пробыл Лист в Петербурге до 16 мая.—В своих воспоминаниях Ю. К. Арнольд смешал два приезда Листа (1842 г. и 1843 г.), относя события, связанные со вторым приездом Листа к 1842 г. «Вольная импровизация» Листа могла иметь место именно в 1843 г., после постановки оперы «Руслан и Людмила», когда мотивы этой оперы стали широко известны слушателям; см. Восп. К. А. Булгакова (стр. 232 наст. сборника).

[23] Именно по поводу первого приезда Листа в Петербург весной 1842 г. Глинка писал в Записках цитируемые ниже Арнольдом слова (стр. 220).

[24] С партитурой «Руслана и Людмилы» Лист познакомился в 1842 г., повидимому, через В. Ф. Одоевского (см. комм. 22).

[25] Глинка возвратился в Россию в 1847 г., но в Петербург приехал только осенью 1849 г.

[26] См. комм. 20.

[27] См. комм. 16 и 20.

[28] См. Восп. Л. И. Шестаковой (стр. 303 наст. сборника).

В. В. СТАСОВ

ВОСПОМИНАНИЕ О ПЕРВОЙ ВСТРЕЧЕ с М. И. ГЛИНКОЙ

Публикуемый отрывок взят из статьи Стасова «Училище правоведения сорок лет назад». Эти воспоминания Стасова впервые были напечатаны в РС, затем вошли в его Сочинения, т. III (СПб. 1894) и в т. II Избранных статей, изд. «Искусство», М., 1952.

В настоящем издании воспоминания Стасова публикуются по тексту Полного собрания сочинений, 1894 г.

[1] О бюсте Глинки подробнее см. в Восп. В. П. Энгельгардта (стр. 323 наст. сборника).

[2] С 1703 года — т. е. с основания Петербурга.

[3] Глинка в Записках относит исполнение Листом «Руслана и Людмилы» к вечеру у В. Ф. Одоевского.

[4] Об этом см. также Восп. М. А. Балакирева (стр. 293 наст. сборника) и А. Н. Серова (стр. 86 наст. сборника).

В. Р. ЗОТОВ

ПЕРВЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ „РУСЛАНА И ЛЮДМИЛЫ“

Воспоминания Зотова, написаны к 50-летнему юбилею оперы Глинки, напечатаны в журнале «Всемирная иллюстрация», 1892, № 1245.

[1] Утверждение В. Р. Зотова — неверно; достаточно указать на статьи В. Ф. Одоевского и О. И. Сенковского об опере Глинки.

[2] «Иллюстрация» начала издаваться в 1845 году. Но и до этого Кукольник нигде и ни разу не писал об опере Глинки.

[3] Имеются в виду Восп. А. Н. Серова, вошедшие в настоящий сборник, статья Г. А. Лароша «Глинка и его значение в истории музыки» (перепечатана в его Собрании музыкально-критич. статей, т. I, М., 1913, стр. 1—161).

[4] В печати того времени статей Ф. Толстого о «Руслане и Людмиле» не имеется.

[5] Опера М. Ю. Виельгорского «Цыгане» написана на бытовой сюжет, относящийся к эпохе Отечественной войны 1812 года.

[6] В «Литературной газете» от 25 апреля 1843 г. (№ 16) описывается присутствие Листа на представлении «Руслана и Людмилы» (См. стр. 349 наст. сборника)

[7] Имеется в виду опера Россини «Отелло».

[8] Зотов не совсем точен: отдельные сцены из «Руслана» исполнялись и в 50-х гг.; возобновление оперы в 60-х гг. носило настолько формальный характер, что Ц. Кюи, например, в рецензии на постановку 1864 года писал, что это была «выставка лохмотьев», количество купюр доходило в то время до четырнадцати. Лишь к концу 60-х гг. оперу начали давать более или менее сносно обставленную (но купюры почти не изменились). Первой исторически-верной и богатой постановкой «Руслана и Людмилы» Стасов называет постановку 1871 года.

А. А. ХАРИТОНОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Воспоминания А. А. Харитонова, из которых сделано извлечение, относящееся к Глинке, опубликованы в РС, 1894, т. 81.

[1] Упоминание о М. П. Мусоргском в ряду знакомых Харитонова в сороковых годах — явная ошибка; они могли познакомиться не ранее 1857 г., когда Мусоргский, окончив школу гвардейских подпрапорщиков, вошел в круг музыкантов, собиравшихся у А. С Даргомыжского.

[2] «Русалка» задумана А. С. Даргомыжским в конце сороковых годов, Харитонов уехал из Петербурга весной 1847 г.; поэтому утверждение Харитонова, будто бы опера «выросла» на его «глазах и ушах», представляется неправдоподобным; так же мало вероятно, что Харитонов, вернувшийся в Петербург в конце пятидесятых годов, был первым исполнителем каватины князя.

К. А. БУЛГАКОВ

ЗАМЕТКИ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания К. А. Булгакова возникли как заметки при чтении монографии В. В. Стасова «Михаил Иванович Глинка», опубликованной в 1857 г. в РВ. Они сохранились в виде записей на отдельных листках, вклеенных в оттиск стасовской работы (ГПБ, Архив М. И. Глинки, № 151). В 1899 г. они были опубликованы как «Воспоминания К. А. Булгакова о М. И. Глинке» (РМГ, 1899, № 47).

В настоящем сборнике заметки Булгакова печатаются по автографу, с восстановлением мест, пропущенных при первой публикации, с точным соблюдением порядка записей.

[1] См. Л. И. Шестакова, Былое Глинки, стр. 31 наст. сборн.

[2] О своем знакомстве с Мендельсоном Глинка в Записках рассказывает иначе, чем Булгаков: «Однажды Соболевский привел ко мне Мендельсона-Бартольди; я был болен, а он, полагаю, от приобретенной мною и не вполне заслуженной репутации превосходного пьяниста, принял со мною несколько насмешливый тон. Я не играл, а он после долгих убеждений сыграл Rondo в легком роде, по которому мне нельзя было судить об размерах его таланта» (ЛНГ I, стр. 128).

[3] Это — несчастная эпоха в жизни Глинки — имеются в виду годы службы Глинки в Певческой капелле (1837—1839).

[4] Этот гуслист — А. Ф. Львов.

[5] «Уймитесь волнения страсти» — начальные слова романса Глинки «Сомнение» (слова Н. Кукольника), соч. в 1838 г., т. е. в то время, когда Глинка был уже женат на М. П. Ивановой.

[6] Говоря о публике и о малом количестве людей, признавших «Руслана и Людмилу», Булгаков имеет в виду ограниченный круг известной ему по его связям публики, т. е. в основном аристократическую верхушку общества.

[7] Инцидент с Булгариным произошел в театре в день первого представления «Руслана и Людмилы». На следующий день Булгарин прислал Кукольнику письмо с угрозами по адресу Глинки. Знаменательна одна фраза в этом письме: «Глинка имеет сильных врагов» — явный намек на правительственные круги (опубл. в Отчете ГПБ, 1885).

[8] Речь идет об ужине у А. П. Голенищева-Кутузова в честь Листа в 1843 г.

[9] В рукописи Булгакова пропущено несколько слов. Повидимому, он хотел сказать, что Гензельт вступился за оперу Глинки. — Об инциденте с Виельгорским Глинка рассказывает в Записках: «День отъезда Листа мне очень памятен, мы ужинали (кажется) у графа Кутузова. Зашла речь об моей опере, и граф Михаил Юрьевич Виельгорский сказал опять: «Mon chèr, c'est un opéra manqué» [Мой дорогой, это неудавшаяся опера]. Наскучив слышать одно и то же, я попросил минуту внимания у присутствовавших на ужине. «Господа!—сказал, обратясь к ним, я считаю графа одним из наилучших музыкантов, каких я только встречал». Все единодушно согласились на это предложение. — «Теперь, положа руку на сердце, скажите мне, граф, — подписали ль бы имя ваше под этой оперой, если бы ее написали?» — «Конечно, охотно»,— отвечал он.— «Так позвольте ж и мне быть довольным трудом моим» (ЛНГ I, стр. 230).

[10] Глинка в Записках автором слов романса «Люблю тебя, милая роза» называет Самарина.

[11] Яков — Я. У. Нетоев.

[12] Собрание автографов Глинки, принадлежавшее К. А. Булгакову («сборник»), — не обнаружено.

[13] «Коса» — вошла в историю музыки, как цыганская песня на слова А. Я. Римского-Корсака. Указание Булгакова устанавливает авторство музыки «Косы», которая до сих пор считалась плодом народного творчества; причем указывалось, что «источник «Косы» до сих пор остается неясным» (Н. И. Жемчужина. Источник песни Глинки «Коса», в сб. Глинка, стр. 195). Глинка в 1854 г. сделал обработку этой песни для соло, хора и оркестра, освободив ее от налета цыганщины, на который жалуется К. А. Булгаков и, повидимому, приблизил «Косу» к первоначальной редакции, известной композитору от ее автора.

К. А. Булгаков

ПРИМЕЧАНИЯ К ПИСЬМАМ М. И. ГЛИНКИ

Примечания К. А. Булгакова к письмам Глинки к нему напечатаны в РА, 1869, т. II.

[1] Каролина К.—К. И. Колковская.

[2] Глиночка—пансионское прозвище Глинки.

[3] Имеется в виду фраза Глинки в письме к Булгакову о том, что он учит Леонову петь «ненавистную» итальянскую музыку.

[4] Имеется в виду «Вальс-фантазия».

[5] На слова С. Г. Голицына Глинка написал: романсы—«Le baiser» (Поцелуй), «Забуду ль я», «Pour un moment» (За миг один), «Разочарование», «Скажи, зачем», «К ней» (перев. из А. Мицкевича); куплеты с хором «Лила в черной мантии»; канон «Мы в сей обители святой» (два последних сочинения не сохранились).

В. В. Стасов

ИЗ ПИСЕМ к Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

Письма Стасова к Финдейзену, из которых сделано извлечение, хранятся в архиве Н. Ф. Финдейзена в ГПБ. Публикуемое от 20 марта 1893 г. впервые напечатано в ЕИТ, 1912, вып. 2 и воспроизведено А. С. Ляпуновой в сб. Глинка.

В настоящем сборнике публикуется по автографу.

[1] См. ЛНГ I, стр. 268.

[2] Своих воспоминаний В. В. Стасов так и не написал.

[3] «Камаринская» была закончена в 1848 г.

П. С. НИКОЛАЕВ

ЗНАКОМСТВО с М. И. ГЛИНКОЙ

Публикуемые воспоминания П. С. Николаева, являются главой в его «Рассказах из прошлого», напечатанных в ИВ, 1885, т. 20.

[1] Имеется в виду художник И. И. Пальм, оставивший несколько превосходных рисунков в альбомах Глинки (ГПБ и ИТМ).

[2] Дуэт «Слышу ли голос твой» Глинка, повидимому, не записал

[3] Объяснение с полицией произошло у Глинки, очевидно, по поводу бывшего накануне «дикого танца» Пальма перед раскрытыми окнами.

[4] Хозяин ресторана — Ом.

[5] Ср. с Записками: «Кроме дружеских бесед и музыки, я участвовал с Мицей [дочерью Ома, Эмилией] при собирании яблок, груш и других плодов[...] Когда плоды были собраны, дошло дело до овощей, а в конце осени и в начале зимы мы чистили маис, горох, мак и пр.» (ЛНГ I, стр. 271—272).

[6] Ср. с Записками: «...поэтическое чувство к милой Мици возбудило во мне музыкальную деятельность; я написал в течение осени романс Rozmowa Мицкевича по-польски и посвятил его Эмилии Ом» (ЛНГ I, стр. 272).

[7] Глинка прожил в Варшаве до начала сентября 1851 г.

[8] Переложения для нескольких фортепиано делал не Глинка, а его молодые друзья — В. П. Энгельгардт, А. Н. Серов и др.

[9] Глинка поселился с Л. И. Шестаковой на углу Невского и Владимирского, в доме Жукова.

[10] Переложение Глинки «Амазон-польки» не сохранилось.

Л. Н. ПАВЛИЩЕВ

ИЗ СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ

Воспоминания Павлищева о Глинке являются фрагментом из гл. VII и IX семейной хроники, напечатанной в ИВ, 1888, февраль.

[1] Глинка жил в Варшаве с марта до начала ноября 1848 г.; затем он поселился в Варшаве в мае 1849 г. и прожил там до сентября 1851 г.

[2] Указание Л. Н. Павлищева относительно дирижирования Глинки оркестром Паскевича неверно; дирижером оркестра был Поленс.

[3] См. Восп. П. П. Дубровского (стр. 258 наст. сборника).

А. К. ПАПРИЦ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания Паприц о Глинке записаны с ее слов Н. Ф. Финдейзеном и напечатаны в РМГ, 1898, № 5/6. Им предшествует следующее предисловие от редакции РМГ (Н. Ф. Финдейзена):

«Прекрасный музей Глинки, основанный его сестрой—Л. И. Шестаковой, благодаря заботам его глубокоуважаемой учредительницы, постоянно продолжает обогащаться и пополняться. Одним из последних приношений в этот музей, близкий сердцу каждого русского музыканта, является портрет творца «Руслана и Людмилы», рисованный в Варшаве приятелем Михаила Ивановича — Пальмом. Глинка сделал на этом портрете следующую надпись: «7(19) Novembre 1848—jour du départ de Varsovie—à la personne, qui veut se rappeler de moi» [7(19) ноября 1848 г.—день отъезда из Варшавы—особе, которая пожелает вспомнить обо мне»] и подарил его Анне Константиновне Вогак, в замужестве Паприц, которая принесла его в дар музею, а вместе с тем приобщила и свои воспоминания, посвященные пребыванию М. И. Глинки в Варшаве.

Эти воспоминания были любезно сообщены редакции учредительницей музея, уважаемой Л. И. Шестаковой, которой мы здесь и высказываем свою искреннюю признательность, радуясь возможности сообщить нашим читателям кое-что новое из жиз-

ни великого творца «Руслана». Мы помещаем эти воспоминания в настоящей майской книжке «Русской музыкальной газеты», желая тем самым напомнить о годовщине великого для русского народа дня: в мае, двадцатого числа, 1804 г., как известно, в селе Новоспасском, Смоленской губ., родился М. И. Глинка».

[1] Уехал ли Глинка из Варшавы именно в день, который обозначен им на портрете,— неизвестно; но во всяком случае в середине ноября 1848 г. он уже был в Петербурге, где прожил до 9 мая 1849 г. После этого он снова вернулся в Варшаву (и именно тогда поселился на Нецалой улице), где и оставался до половины сентября 1851 г.

[2] Портрет, рисованный И. Пальмом, ныне хранится в ИТМ; аналогичный портрет (но более законченный), считающийся работой неизвестного художника, экспонирован во Всесоюзном музее А. С. Пушкина (опубликован в ЛНГ II).

[3] Юмористическая поэма, упоминаемая А. К. Паприц,— неизвестна.

[4] «Вальс-фантазия» написан Глинкой в 1839 г.; похоронный марш, упоминаемый А. К. Паприц,— неизвестен.

И. А. ПУЗЫРЕВСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЕ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминание Пузыревского представляет извлечение из его статьи: Как пишутся у нас иногда «мемуары» (по поводу рассказа И. А. Арсеньева про именины Н. В. Кукольника). Статья написана в защиту Кукольника от клеветнических воспоминаний Арсеньева (Слово живое о неживых, «Историч. вестник», 1887, февраль), в которых рассказано о пьянстве у Кукольника на именинах 8 июня 1848 г. Начиная с того, что именины Кукольника праздновались не в июне, а осенью и кончая перечислением якобы присутствовавших на именинах гостей, причем из упоминавшихся в этом перечислении Глинка в то время был в Варшаве, скульптор Рамазанов — в Москве, — в рассказе Арсеньева все решительно выдумано. При этом автор преследовал определенную цель: всячески опорочить имена Глинки и Кукольника. В своем выступлении Пузыревский не только опроверг данный случай, но взял под защиту кукольниковскую братию тридцатых годов. Он писал: «О том, какие бывали кутежи и холостые попойки у бр. Кукольников в их молодости, я лично ничего сказать не могу, так как не жил в то время в Петербурге и если знаю что-либо об них, то разве из рассказов и воспоминаний некоторых современников. Впрочем, в те времена[...] кутить и пьянствовать считалось как бы признаком «хорошего тона», так что иногда похвалялись этим даже такие дэнди, которые вовсе и не кутили».

[1] Речь идет о концерте Филармонического общества из произведений Глинки 2 апреля 1852 г.

[2] В концерте исполнялась не «Арагонская хота», а «Ночь в Мадриде».

[3] Глинка присутствовал на представлении «Ивана Сусанина» 8 мая; следовательно, его визит к Кукольнику следует отнести не к апрелю, а к маю.

П. М. КОВАЛЕВСКИЙ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

«Встречи на жизненном пути» П. М. Ковалевского, глава II которых посвящена воспоминаниям о Глинке, были впервые изданы в посмертном сборнике П. М. Ковалевский, Стихи и воспоминания, СПб., 1912. Переизданы в виде приложения к книге Д. В. Григорович, Литературные воспоминания, «Academia», Л., 1928.

В настоящем сборнике публикуются по тексту последнего издания.

[1] Речь идет о Н. А. Новосельском.

[2] По словам Глинки, голос Степановой сравнил со «сквозным ветром» К. П. Брюллов (ЛНГ I, стр. 179).

[3] Глинка приехал из Парижа в 1854 г.

[4] В характеристике Глинки, данной Ковалевским, сквозит явная тенденциозность, свойственная лицам, далеким композитору и больше доверяющим слухам, чем личным наблюдениям.

А. Я. ПАНАЕВА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Воспоминания А. Я. Панаевой впервые напечатаны в 1889 г. в ИВ; через год вышли отдельной книгой в изд. В. И. Губинского (оба издания с большими цензурными сокращениями). Следующее издание было осуществлено под ред. К. И. Чуковского (Academia, 1928 и 1933). Затем Воспоминания Панаевой вышли в изд. ГИХЛ, М., 1949.

Публикуемый отрывок воспроизводится по тексту последнего издания.

[1] Отец и мать А. Я. Панаевой—Я. Г. Брянский и А. М. Степанова.

[2] Младший сын Гедеонова — С. А. Гедеонов.

[3] Вызывает сомнение достоверность высказывания Глинки о Петрове, переданное А. Панаевой: известно, что Глинка был очень высокого мнения о вокальных данных О. А. Петрова.

[4] Глинка явно мистифицировал Панаевых, представив в виде мгновенной импровизации сочинение романса «В крови горит». Известно, что первоначально романс был написан на другие слова, А. Я. Римского-Корсака, «Всегда, везде со мною ты». «Этот романс написал я 20 или 21 мая того же 1838 в Новгороде-Северском[...] К этой музыке подобраны впоследствии слова Пушкина: «В крови горит» (ЛНГ I, стр. 182). Совершенно очевидно, что речь идет о подтекстовке романса, а не о сочинении музыки.

[5] Приведенные Панаевой слова Глинки были сказаны им или в минуту раздражения, или явились мистификацией, или просто сочинены А. Я. Панаевой; ибо мы не встречаем жалоб ни в письмах Глинки того времени, ни в его Записках на то, что его «оставило вдохновение».

[6] Голицын — С. Г. Голицын.

[7] Жена Паскевича — двоюродная сестра А. С. Грибоедова.

П. П. ДУБРОВСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЕ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания Дубровского имеют подзаголовок: письмо к Л. И. Шестаковой. Напечатаны в РВ, 1857, т. VIII, апрель, кн. 2-я.

[1] Воспоминания написаны в форме обращения к Л. И. Шестаковой.

[2] Глинка в Записках рассказывает: «Жуковский[...] дал мне однажды фантазию «Ночной смотр», только что им написанную. К вечеру она уже была готова, и я пел ее у себя в присутствии Жуковского и Пушкина» (ЛНГ I, стр. 175). Глинка ошибочно относит это событие к зиме 1836/37 г.; на самом деле фантазия «Ночной смотр» написана им и Жуковским зимой 1835/36 г. и все описываемое в Записках относится именно к концу зимы 1836 г.

[3] Н. А. Н.— Н. А. Новосельский.

[4] Мазурка Глинки на слова А. Мицкевича (в переводе С. Г. Голицына) сочинена в 1843 г.

[5] Романс «Финский залив» на слова П. Г. Ободовского написан Глинкой в Варшаве в 1850 году.—«Воспоминания Кастилии» — первая редакция «Ночи в Мадриде».

[6] Авторская дата на рукописи «Камаринской»: «19 сентября/1 октября 1848, Варшава» (ГПБ).

[7] Орден Камальдулов — средневековый монашеский орден бенедиктинского устава, основавший несколько монастырей в католических странах Европы.

[8] О... — Ом.

[9] Занятия Глинки изучением древней музыки относятся к последнему периоду его жизни, т. е. начиная с зимы 1855 г.; в эти же годы, о которых вспоминает Дубровский, Глинка написал: «Тарантеллу» (фантазия для оркестра, 1850), Мазурку для ф-п. (1850), романс «Финский залив» (1850), «Прощальную песнь для воспитанниц общества благородных девиц», для хора и оркестра (1850) и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (1851).

[10] Л. А. Г.—Л. А. Гейденрейх.

[11] В Записках Глинка указывает, что черновую партитуру «Тараса Бульбы» «истребил» дон Педро; на полях Записок имеется приписка: «Хорош был барин» (ЛНГ I, стр. 286).

М. И. ЖЕЛЕЗНОВ

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания Железнова о Глинке извлечены из его Заметки о К. П. Брюллове, напечатанной в журнале «Живописное обозрение», 1898, № 33.

[1] Рассказ относится к 1849 г.; тогда же К. П. Брюллов сделал известный эскиз портрета Глинки (см. И. Гинзбург, Глинка и Брюллов, СМ, 1952, № 11, стр. 71).

[2] Речь идет о пребывании Глинки в Париже с 1852 по 1854 г.

[3] Имеется в виду С. А. Гедеонов.

[4] Имеется в виду В. В. Стасов.

[5] О своей встрече с М. И. Железновым в Италии, о получении через него визитной карточки Глинки и о своей радости по этому поводу В. В. Стасов писал Глинке (письмо полностью опубликовано в кн. Вл. Каренин, Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности, ч. I, Л. 1927, стр. 209—212).

Б. ДАМКЕ

М. И. ГЛИНКА И МОИ ПОХОЖДЕНИЯ С ЕГО „КАМАРИНСКОЙ"

Публикуемый фрагмент из Музыкального обозрения Б. Дамке напечатан в СПб. вед., 1857, № 39, 27 июня. Отрывок, относящийся к Глинке, имеет следующие подзаголовки: «М. И. Глинка.— Причины его безвестности в чужих краях.— Мои похождения с его «Камаринской».— Брейткопф и Гертель в Лейпциге; гг. Шотт в Майнце.— Неудача с г. Фетисом».

Небезинтересно примечание В. В. Стасова в его монографии «Михаил Иванович Глинка»: «Г. Дамке рассказывает в фельетоне «С.-Петербургских ведомостей» 27 июня 1857 года, будто Глинка спрашивал его в Брюсселе в 1854 году о том, почему его, Глинки, сочинения не нравятся и не принимаются за границей так, как в России, и спрашивал у него советов по этому случаю. Таким вопросам навряд ли поверит тот, кто знал гордую и справедливо самолюбивую натуру Глинки...» (В. В. Стасов, Избранные сочинения, т. I, «Искусство», М., 1952, стр. 507). Думается, что правильная характеристика некоторых сторон натуры Глинки не противоречит содержанию воспоминаний Дамке, из которых видно, что не Глинка к нему обращался за советом, а сам Дамке задал ему вопрос и предложил ему свои услуги в деле издания партитуры «Камаринской».

[1] Ср. с Глинкой: «На третий день приезда в Брюссель я посетил семейство Фейген. Одна из барышень была невестой Дамке, с которым я тогда познакомился» (ЛНГ I, стр. 292); см. также Восп. П. А. Степанова (стр. 64 и 184 наст. сборника).

[2] «Широкая голова» — буквальный перевод с немецкого фамилии Брейткопф. С 1835 г. фирмой управляли братья Гертель — Герман и Раймунд.

[3] «Камаринская» при жизни Глинки исполнялась за границей в Спа (летом 1856 г.); об этом, со слов Мейербера, который слышал исполнение произведения Глинки и «остался многодоволен», композитор рассказывал в письме к Л. И. Шестаковой от 1/13 декабря 1856 г. Повидимому, Дамке имел в виду это исполнение, говоря об исполнении «Камаринской» «музыкантами колоновожатых».

Д. М. ЛЕОНОВА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Воспоминания Леоновой о Глинке являются частью ее мемуаров, напечатанных в ИВ, 1891, январь и февраль.

[1] Глинка приехал в Петербург 24 сентября 1851 г. и безвыездно прожил там до 23 мая 1852 г.

[2] Леонова в первый раз посетила Глинку осенью 1851 г. В «Иване Сусанине» Глинка услыхал Леонову 8 мая 1852 г. Весь последующий рассказ Леоновой (о вторичном визите к Глинке и т. д.) следует отнести к последнему пребыванию Глинки в

Петербурге (1854—1856); о начале занятий с Д. М. Леоновой композитор писал В. П. Энгельгардту 22 января 1855 г.

[3] Спектакль «Ивана Сусанина» с обновленным (за исключением О. А. Петрова) составом исполнителей шел 8 мая 1852 г. В «Спб. ведомостях» от 11 мая 1852 г. (№ 105) сообщается об этом спектакле: «Вся опера шла вообще хорошо, и мы давно уже с того времени, как роль Вани играла г-жа Петрова, не помним такого исполнения. Гг. Петров в роли Сусанина, Булахов в роли Собинина, г-жа Семенова—Антонида, г-жа Леонова — Ваня исполняли свое дело отлично, все morceaux d'ensembles [ансамбли] и арии вызывали громкие рукоплескания. Казалось, что оперу дают в первый раз. Сам М. И. Глинка был в театре, но, к сожалению, уехал ранее конца и не мог явиться перед публикой, которая единодушно вызывала его».— См. также Л. И. Шестакова, Последние годы... стр. 299 наст. сборника и комм. 3 к ним, стр. 396.

[4] «Молитва» была написана Глинкой для фортепиано. См. Воспоминания А. Н. Серова (стр. 98 наст. сборника) и В. В. Стасова (стр. 279 наст. сборника).

[5] Здесь явная неточность. Глинка начал давать уроки Леоновой зимой 1854/55 г. (см. комм. 2); лето 1855 г., судя по многочисленным упоминаниям о совместном препровождении времени в письмах Глинки к Л. И. Шестаковой, Леонова находилась в Петербурге; весной 1856 г. Леонова также была в Петербурге, а Глинка в конце апреля уехал в Берлин и оттуда писал Леоновой в Петербург, а также передавал ей приветы в письмах к другим лицам, находящимся в Петербурге. Таким образом, в период своих занятий с Глинкой Леонова за границу не ездила. Поездка Леоновой за границу, как указывает сама мемуаристка, состоялась в 1858 г., т. е. после смерти Глинки; поэтому никакого письма от Глинки она не могла иметь, точно так же как Глинка не мог ее провожать.

[6] На авторской рукописи цыганской песни «Ах, когда б я прежде знала, петой знаменитой Стешкой», надпись Глинки: «Милой ученице моей Ольге Владимировне Лыкошиной М. Глинка. С. П.бург, 21 января 1855 года» (Центр. музей музык. культуры).

[7] Две высокопоставленные сестры — повидимому, великие княжны — Мария и Ольга Николаевны.

[8] Ср. с письмом Глинки к К. А. Булгакову от 23 июня 1855 г.: «Занимаясь со мной более полугода пением с примерным постоянством, она сделала примечательные успехи. Я ее мучу ненавистной итальянскою музыкою, чтобы выработать голос; она же самородный русский талант и поет в особенности хорошо русские песни с некоторым цыганским шиком, что весьма понутру русской публике. Хорошо исполняет вообще русскую музыку, в особенности мою «Молитву», пригнанную мною по ее голосу» ЛНГ II, стр. 542.

[9] История с либретто «Двумужницы» в изложении Д. М. Леоновой несколько расходится с версией, известной по письмам Глинки; резко противоречит рассказу самого Василько-Петрова (см. стр. 285 наст. сборника). В передаче Леоновой просвечивает явная тенденция подчеркнуть роль мемуаристки в этом деле.

[10] Ср. с Глинкой: «Опера предполагается в 3 небольших актах, с речитативами и 5 картинах.

Картина 1-я Васильев вечер.
» 2-я Новоселье.
» 3-я Иванов день.
» 4-я Финал (?).

Главные действующие лица:
Груня — Леонова.
Солдатка (вместо свахи) — Лилеева.
Башлык разбойник — Петров.
Есаул Калина, чумак — Артемовский.
Бобер — муж Груни — Булахов.

Усердие есть, хватит ли силы?» (письмо к Н. В. Кукольнику, написанное весной 1855).

[11] Ср. с Глинкой: «Мои отношения к дирекции С. П. бургских театров становятся час от часу дружественнее. П. С. Федоров, начальник репертуара, очень меня любит, и мы с ним дружески видимся. Предполагаем оперу «Двумужница» или «Волжские разбойники», сюжет уже в ходу...» (письмо к В. П. Энгельгардту от 7 апреля 1855 г.); «...я в больших ладах с дирекцией, она же, т. е. дирекция, подзадорила меня писать для театра» (письмо к Н. В. Кукольнику, весна 1855 г.). Известно, что Федоров высоко ценил Глинку. В Восп. Леоновой отразились ее враждебные отношения с начальником репертуара, о которых много говорится на опущенных нами страницах ее Восп.

[12] Глинка оркестровал «Косу» в конце 1854 г. (10 февраля 1855 г. обозначено цензурное разрешение на «новом издании» «Косы»); в то время Оле Шестаковой было около двух лет (род. в нач. 1853 г.), то, что рассказывает Леонова,— немыслимо для ребенка такого возраста, каким бы талантливым он ни был. Вообще в рассказе Леоновой о феноменальной одаренности девочки звучит явное преувеличение.

[13] Оля Шестакова умерла в возрасте 10-ти лет (годы ее жизни — 1853—1863).

[14] Рассказ Леоновой о сочинении Глинкой в четырнадцатилетнем возрасте квартета и об использовании в «Иване Сусанине» песни смоленского ямщика не подтверждены другими свидетельствами (ср. с Записками Глинки).

[15] Уймитесь волнения страсти — начальные слова романса Глинки «Сомнение».—Инцидент с К. П. Вильбоа связан с переделкой романса «Уснули голубые» (Баркарола) — см. Л. И. Шестакова, Последние годы и кончина М. И. Глинки (стр. 300 наст. сборника).

Д. В. СТАСОВ

ИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ

Музыкальные воспоминания Д. Стасова, из которых в настоящем сборнике публикуется фрагмент, относящийся к Глинке, напечатаны в РМГ, 1909, №№ 11, 13/14.

[1] Речь идет о так называемых университетских концертах в Петербурге, т. е. о концертах симфонического оркестра, составленного из студентов университета; основаны эти концерты были в пятидесятых годах: в их организации деятельное участие принимал Д. В. Стасов.

[2] См. Восп. В. П. Энгельгардта (стр. 319 наст. изд.).

[3] Родство Глинки и Энгельгардта сводится к тому, что двоюродная племянница композитора, Е. К. Нольде, была замужем за родственником Энгельгардта, П. П. Рындиным.

•

В. В. СТАСОВ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

Публикуемые отрывки (носящие характер воспоминаний Стасова о Глинке) взяты из монографии «Михаил Иванович Глинка», впервые напечатанной в РВ, октябрь, кн. 2-я, ноябрь, кн. 1-я и 2-я, декабрь, кн. 2-я; вошла в III том Собрания сочинений В. В. Стасова, СПб, 1894. Монография переиздана (с купюрами) в Избранных статьях о музыке В. Стасова, Музгиз, Л.—М., 1949, и полностью—в Избранных сочинениях В. В. Стасова, изд. «Искусство», М., 1952.

В настоящем сборнике отрывки из монографии публикуются по тексту Собрания сочинений В. В. Стасова, т. III, СПб., 1894.

[1] «Биографическая заметка» М. И. Глинки была им продиктована А. Н. Серову (?) по-французски в конце 1854 г. Опубликована на французском языке Вл. Карениным (псевдоним В. Д. Комаровой-Стасовой) в сб. III «Музыкальной летописи», Л., 1926, и затем издана отдельной брошюрой на русском языке (вместе с «Заметками об инструментовке», Л. Музгиз, 1937). Последнее издание «Биографической заметки» — ЛНГ I, стр. 297—302.

[2] Ознакомившись с «Биографической заметкой», В. В. Стасов сделал на полях ряд замечаний, которые воспроизведены в ЛНГ I.

[3] См. наст. сборник, стр. 21.

[4] Глинка приехал в Петербург из Парижа 16 мая 1854 г. и в тот же день переехал в Царское село.

[5] Авторская дата в начале рукописи Записок: «Царское село. 3 июня 1854 г.».

[6] Восп. Глинки об Иване Екимовиче Колмакове послужили началом для его «Записок»; большая часть воспоминаний о Колмакове включена в главу о пансионе; полностью не издавались (рукопись хранится в ГПБ).

[7] Партитура инструментовки «Приглашение к танцу» Вебера не сохранилась.

[8] Маленькая племянница Глинки — Оля Шестакова (дочь Л. И. Шестаковой).

[9] Своя компания — несколько молодых музыкантов и любителей музыки, сгруппировавшихся около Глинки с конца сороковых годов: братья В. В. и Д. В Стасовы, А. Н. Серов и его сестра С. Н. Дютур, В. П. Энгельгардт, А. С. Даргомыжский; позже, уже в конце пребывания Глинки в Петербурге, к ним присоединился М. А. Балакирев.

[10] Концерт Д. М. Леоновой состоялся в 1856 г., причем в нем были исполнены все перечисленные Стасовым произведения Глинки.

[11] Печатный отзыв о «Молитве» есть только один, принадлежащий Ф. М. Толстому; он упрекал Глинку в том, что «главная фраза «В минуту жизни трудную» лишена мелодического вдохновения» (СП, 1855, № 108, от 20 мая).

[12] «Молитва», сочиненная в сентябре 1847 г., первоначально была написана как фортепианная пьеса.

[13] Первая попытка оркестровать «Молитву» принадлежит варшавскому капельмейстеру Поленсу, который осуществил эту мысль Глинки под непосредственным руководством композитора; затем инструментовать «Молитву» взялся А. Н. Серов (см. его Восп.), и лишь в 1855 г. Глинка сам переделал «Молитву» для соло (контральто), хора и оркестра, подтекстовав стихи Лермонтова «В минуту жизни трудную».

[14] Письмо Глинки к К. А. Булгакову от 23 июня 1855 г.

[15] В числе присутствовавших у себя на вечере Глинка в письме к Л. И. Шестаковой от 12 июня 1855 г. называет В. В. и Д. В. Стасовых, А. Н. Серова, Г. И. Кузминского.

[16] «Тарас Бульба» по Гоголю—программная («украинская») симфония, задуманная Глинкой. Это произведение не было написано.

[17] В. В. Стасов нигде не приводит фамилии либреттиста, между тем, как Глинка в письм х точно указывает В. Василько-Петрова.

[18] П. С. Ф. — Павел Степанович Федоров.

[19] Стасов имеет в виду труд немецкого музыкального теоретика А.-Б. Маркса— «Die Lehre von der musikalischen Komposition» [Учение о музыкальной композиции] (1837—1847).

[20] В № 59 СПб вед. за 1855 г. напечатано открытое письмо Глинки с протестом против изданных Ф. Стелловским дуэтов, переложенных К. П. Вильбоа. Именно из-за публикации дуэтов за подписью Глинки (в то время как они являлись сделанными Вильбоа переложениями глинкинских романсов) произошел разрыв Глинки с Вильбоа.

[21] Статья Т. Бертольда напечатана в «St.-Petersburger Zeitung», 1855, № 258—260.

В. П. ВАСИЛЬКО-ПЕТРОВ

МОЕ ЗНАКОМСТВО с М. И. ГЛИНКОЙ

Воспоминания В. П. Василько-Петрова являются частью его фельетона, напечатаны в СПб вед., 1857, № 49, 3 марта под названием «Петербургская летопись» и имеют следующие подзаголовки: «Панихида по М. И. Глинке.— Статьи о нем в немецких газетах.— Наше знакомство с Глинкой.— Проект новой оперы.— Глинка-певец.— Глинка-слушатель.— Учители Глинки.— Его портрет.— Концерт в память Глинки». Фельетон напечатан без подписи; авторство Василько-Петрова устанавливается по содержанию (работа над либретто «Двумужницы»); кроме того, известно, что Василько-Петров являлся в те годы сотрудником СПб. вед.

[1] Первые два — Пушкин и Лермонтов, вторые двое — Брюллов и Глинка, последний — Гоголь.

[2] В фельетоне СПб. вед. № 33 от 13 февр. 1855 г. сообщается о намерении Глинки писать оперу «Двумужница»: «Мысль чрезвычайно счастливая, и мы от всего сердца желаем, чтобы дошедший до нас слух был справедлив[...] Молчит только Глинка, а его-то песен и хотелось бы нам послушать».

[3] Речь идет о репетиции предполагаемого концерта Д. М. Леоновой в помещении театральной школы, преподавателем которой был Василько-Петров.

[4] Причиной расхождения Глинки с Василько-Петровым послужило недоразумение: Кто-то сообщил композитору, будто его либреттист распространяет о нем какие-то слухи (об этом Глинка писал в 1855 г., о том же, очевидно, с его слов говорят Л. И. Шестакова и В. В. Стасов). Так ли это? На основании имеющихся данных установить это не удалось. Во всяком случае, то восхищение и уважение, какое он питал к великому композитору, скорее позволяют предположить, что сам Василько-Петров оказался жертвой клеветы.

Л. И. КАРМАЛИНА

ГЛИНКА И ДАРГОМЫЖСКИЙ

Воспоминания Л. И. Кармалиной напечатаны в РС, 1875, т. XIII, перепечатаны в сб. А. С. Даргомыжский. Автобиография, воспоминания, письма, под ред. Ник. Финдейзена, П. 1921 (стереотип. изд. 1922).

В настоящем сборнике публикуются по тексту РС.

[1] Оружия ищет рука — слова из романса «Сомнение»; И дик и мрачен буду я — из романса «О, дева чудная моя» (Болеро).

[2] В настоящее время рояль и стул Глинки хранятся в ИТМ.

[3] Отрицательное отношение А. Н. Серова к драматургии «Руслана и Людмилы» ни в коем случае не знаменует отрицание Серовым творчества Глинки в целом. Однако В. В. Стасов и его единомышленники восприняли «антирусланистские» выступления Серова как измену делу Глинки. Л. И. Кармалина, сблизившаяся впоследствии с деятелями «Могучей кучки», пересказывает характерную для членов балакиревского кружка оценку Серова.

Л. И. ШЕСТАКОВА

ИЗ МОИХ ВЕЧЕРОВ

Публикуемые воспоминания Шестаковой представляют небольшой фрагмент из ее обширных воспоминаний «Мои вечера», частично напечатанных в РМГ, 1910, № 41 (под тем же названием) и РМГ, 1913, № 51/52 (под названием «Из неизданных воспоминаний о новой русской школе»).

В настоящем сборнике воспоминания Шестаковой публикуются по рукописи (ГПБ, Оленинская система, F. IV. 722, лл. 27—29, 30 об.—33 об., 46—47 об.).

[1] В письме к В. В. Стасову, А. Н. Серову, А. В. и Д. В. Стасовым из Берлина летом 1856 г. Глинка писал: «Скажите А. С. Даргомыжскому, что я прошу у него прощения в невольном моем преступлении. Сообщите ему также, что дурная постановка его оперы на либретто Пушкина вывела бы меня из терпения, что XI заповедью Н. Кукольника мне воспрещено. Скажите ему также, что я его люблю и уважаю как всегда, и очень искренно радуюсь его успеху».

[2] Имеется в виду Польский и Большой вальс, написанные Глинкой в 1839 г.

[3] Интересные сведения о Дубровском имеются в восп. Л. Н. Павлищева «Из семейной хроники», ИВ, 1888, февраль, стр. 303; между прочим, Павлищев пишет: «Пушкин относился всегда с радушием к Дубровскому, как к другу Михаила Ивановича Глинки».

[4] П. Бартенева просила Глинку написать дуэт осенью 1850 г. в Варшаве незадолго до ее отъезда в Петербург. Очевидно, П. П. Дубровский не успел тогда сделать перевод текста и прислал его Глинке в Петербург в 1851 г. Дата сочинения дуэта «Вы не прийдете вновь» устанавливается, таким образом, в соответствии со временем жизни Глинки совместно с Л. И. Шестаковой зимой 1851/52 г. (вопреки ранее принятой датировке 1838 г.)

[5] Дата отъезда Глинки в Берлин — 27 апреля.

М. А. БАЛАКИРЕВ

ИЗ ПИСЕМ к Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

Письма М. А. Балакирева к Н. Ф. Финдейзену частично публиковались в РМГ. В настоящий сборник из этих писем включены отрывки о Глинке (письма от 30 сентября, от 3 и от 5 октября 1903 г.), имеющие характер воспоминаний.

Публикуются по рукописи (ГПБ, Архив Н. Ф. Финдейзена).

[1] Речь идет о книге Н. Ф. Финдейзен, Михаил Иванович Глинка. Очерк его жизни и музыкальной деятельности, изд. П. Юргенсон, М., 1903.

[2] Балакирев ошибается: пароход с прахом Глинки прибыл в Кронштадт 22 мая; похороны в Александро-Невской лавре состоялись 24 мая, о чем 23 мая извещалось в СПб. вед. (№ 110, 1857).

[3] Описанный эпизод связан с исполнением именно седьмой симфонии [Бетховена] (см. ЛНГ I, стр. 157).

[4] Балакирев имеет в виду следующие строки из книги В. Ленца, Beethoven et ses trois styles [Бетховен и его три стиля], т. II, 1852: «Когда [IX] симфония [Бетховена] впервые исполнялась в Петербурге (Филармоническое общество, 7 марта 1836 г.), я встретил на репетиции знаменитого композитора Глинку. Мы сидели на ступенях около окон зала Энгельгардта, выходящих на Невский проспект, с его непрерывно приливающим и отливающим людским потоком. После аллегро Глинка сказал: «сядем ниже, так будет пристойнее», и он сел на зеленое сукно, которым были покрыты ступени[...] Во время скерцо Глинка воскликнул, закрыв лицо руками: «С этим ничто не может срав-

ниться! О! это невозможно!» Он плакал, я понял, что большего артиста я бы не мог иметь подле себя».

[5] См. В. В. Стасов. Новые материалы к биографии Глинки (Симфония «Тарас Бульба»). РС, 1889, февраль, перепечатано В. В. Стасов. Избранные статьи о М. И. Глинке под ред. В. В. Протопопова, Музгиз, М., 1955.

[6] Лист в первый раз приехал в Петербург в 1842 г. до постановки «Руслана» (см. Записки Глинки, ЛНГ I, стр. 216).

Б. А. ФИТИНГОФ-ШЕЛЬ

М. И. ГЛИНКА

Воспоминания Б. А. Фитингофа-Шеля о Глинке входят в I гл. его книги «Мировые знаменитости», СПб., 1899.

[1] Автограф Глинки в альбоме Фитингофа-Шеля (ГПБ) представляет собой отрывок партитуры «Патетического трио».

[2] Рисунок Шаховского, изображающий Глинку, опубликован в кн. «М. И. Глинка. Календарь на 1954 г.», Музгиз, Л., 1954, стр. 254.

Ю. Д. БЕР-СТУНЕЕВА

ВОСПОМИНАНИЯ о М. И. ГЛИНКЕ

Воспоминания Ю. Д. Бер записаны с ее слов И. И. Липаевым и опубликованы в журн. «Музыкальный труженик», сезон 1906/07 № 13, под названием «У племянницы М. И. Глинки».

[1] Воспоминания А. И. Киприянова о Глинке не обнаружены.

[2] В дополнение к записям, сделанным И. И. Липаевым, приводим отрывки из письма Ю. Д. Бер от 30 января 1906 г. к другу ее детства, Ю. М. Шокальскому, сыну Е. Е. Керн: «...Вот теперь по случаю открытия памятника дяденьке М. И., вероятно, будет наплыв разных изданий, поищи-ка прилагаемое издание и купи 2 экземпляра, один для тебя, а другой для меня. Это автобиография дяденьки и роман его с мамой [т. е. матерью Ю. М. Шокальского] там описан. Хотя Л. И. Шестакова и заставляла его многое сократить, но[...] это годится, как канва. Я желаю рассказать тебе, что знаю и помню, потому что я последняя из могикан. Только первая часть Записок хороша. Л. И. заставила его написать свои воспоминания, но под конец, как видно, что ему надоело[...] Ценного материала все-таки много, но очень многое не следовало предавать гласности. Это было мнение маменьки [М. И. Стунеевой], она очень огорчилась, что напечатано то, о чем следовало бы молчать» (ГПБ, Архив М. И. Глинки, № 249).

Л. И. ШЕСТАКОВА

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ И КОНЧИНА МИХАИЛА ИВАНОВИЧА ГЛИНКИ

Воспоминания Шестаковой о последних годах жизни Глинки были написаны как дополнение к первой публикации Записок композитора в РС, 1870, где и были напечатаны в т. II. Год спустя вошли в отдельное издание «Записок» Глинки под ред. В. В. Никольского (изд. РС); в 1887 г. Записки с приложением воспоминаний Шестаковой были изданы под ред. В. В. Стасова (изд. Суворина) и, наконец, в последний раз воспоминания Л. И. Шестаковой были переизданы в приложении к Запискам Глинки под ред. А. Н. Римского-Корсакова («Academia», Л., 1930).

В настоящем издании воспоминания Шестаковой печатаются по рукописи (ИРЛИ, фонд 265, № 2, Архив «Русской старины» за 1870 г.) с восстановлением купюр, сделанных редактором РС, М. И. Семевским, и сохранившихся во всех последующих изданиях.

[1] Глинка инструментовал «Приглашение к танцу» Вебера и Ноктюрн «В память дружбы» Гуммеля.

[2] У Энгельгардта исполнялся квартет Глинки F-dur (сочиненный в 1830 г. до поездки в Италию). Об исполнении его у Энгельгардта Глинка говорит в Записках (ЛНГ I, стр. 114); см. также Восп. В. П. Энгельгардта (стр. 319 наст. сборника).

[3] Рассказанный Шестаковой эпизод о посещении Глинкой спектакля «Иван Сусанин» относится не к зиме 1854/55 г., а к 8 мая 1852 г. Партию Вани исполняла Д. М. Леонова. Об этом в письме к В. В. Стасову рассказывает А. Н. Серов (РС, 1908, май), и, кроме того, в СПб. вед. имеется описание спектакля с указанием на присутствие Глинки и отъезд его из театра до конца спектакля (Летопись). Кроме того, в память посещения оперы Глинка на другой день вписал в альбом Шестаковой тему «Славься», а один из знакомых Глинки (подпись не удалось разобрать) 10 мая 1852 г. вписал в «Испанский альбом» композитора четверостишие Кукольника, сочиненное в 1836 г. после премьеры «Ивана Сусанина». Судя по письму Серова и отзыву прессы, спектакль прошел совсем не так скверно, как это описывает Шестакова, вообще склонная несколько преувеличивать неуспех и непризнание Глинки при его жизни вплоть до начала деятельности композиторов «Могучей кучки». См. также комм. 3 к Восп. Д. М. Леоновой (стр. 391 наст. изд.).

[4] Речь идет о предполагавшемся на 20 февраля 1855 г., но не состоявшемся концерте Д. М. Леоновой.

[5] Сочинение Ектении обедни и «Да исправится», так же как их исполнение монахами Сергиевской пустыни, относится к посту 1856 г., а не 1855 г.

[6] Шестакова несколько примитивно передает эпизод с переложением романсов Глинки для двух голосов, самовольно сделанным К. П. Вильбоа и вызвавшем возмущение Глинки (см. письмо Глинки к В. П. Энгельгардту от 7 апр. 1855 г., ЛНГ II, стр. 519—520 и его открытое письмо в редакцию СПб. вед. 16 марта 1855 г., ЛНГ II, стр. 679).

[7] Муж С. С. Степановой — Н. А. Степанов.

[8] К этому же времени относится инструментовка «Вальса-фантазии» (третья редакция).

[9] Кроме перечисленных Шестаковой здесь лиц, Глинку постоянно посещали братья Стасовы, А. Н. Серов, Г. И. Кузминский, А. П. Чаруковский, А. Б. Мемель, отец и сыновья Мауреры и др.

[10] Указание Шестаковой на отсутствие изображений Глинки с 1842 г. по 1856 г. ошибочно: кроме парижской литографии 1845 г., имеется дагеротип композитора (1852 г.), выполненный Левицким, причем Глинка снимался не только один, но и вдвоем с Шестаковой; см. также комм. 2 к Восп. А. К. Паприц (стр. 388 наст. сборника).

[11] По имени оперы — т. е. по ее официальному названию — «Жизнь за царя».

[12] Сохранились упражнения, написанные Глинкой для жены Кашперова А. Н. Кашперовой (опубликованы в СМ, 1953, № 9 и в ЛНГ II).

[13] В письме к Э. Ф. Направнику от 19 ноября 1890 г. Шестакова уже без всяких умолчаний рассказывает о перевозе тела Глинки в Александро-Невскую лавру: возвратясь в Петербург из Кронштадта, она была встречена чиновником «с приказанием перевезти ящик, как кладь, ночью на ломовом» (Летопись, стр. 509).

[14] Произведения Глинки в издании А. Ф. Смирдина — неизвестны; возможно, что Шестакова фамилию Смирдина назвала ошибочно вместо издателя Снегирева.

[15] Силуэт снят с Глинки С. Н. Дютур в 1842 г. (подлинник с автографом Глинки хранится в ИТМ).

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

ИЗ ПИСЕМ к Л. И. КАРМАЛИНОЙ

Письма А. С. Даргомыжского к Кармалиной (урожд. Беленицыной) впервые опубликованы в 1875 г. в журнале РС; в 1894 г. перепечатаны в журнале «Артист» и затем в сборнике А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания, под ред. Ник. Финдейзена, П., 1921 (2-ое стереотипное изд. П., 1922). Последняя публикация писем в Избранных письмах А. С. Даргомыжского под ред. М. С. Пекелиса, вып. I, Музгиз, М., 1952.

В настоящем издании печатаются по тексту сборника под ред. Н. Ф. Финдейзена (П., 1921).

[1] См. Восп. Л. И. Шестаковой «Последние годы и кончина М. И. Глинки» (стр. 302 наст. сборника).

[2] Несправедливость упрека Даргомыжского очевидна: Глинке была абсолютно чужда профессиональная зависть; напротив, он всегда с радостью отмечал талантливые произведения и радовался успеху своих товарищей. Об отношении к «Русалке» — см. письма Глинки к В. В. и Д. В. Стасовым из Берлина. Опровержению высказываний Даргомыжского о Глинке посвящена заметка П. А. Степанова (см. стр. 311 наст. сборника).

П. А. СТЕПАНОВ

ГЛИНКА И ДАРГОМЫЖСКИЙ

Воспоминания Степанова, имеющие подзаголовок: По поводу отзывов А. С. Даргомыжского, напечатаны в РС, 1875, т. XIV. Переизданы в сборнике А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания, под ред. Ник. Финдейзена, П. 1921.

В настоящем сборнике публикуются по тексту РС.

[1] Часть из высказываний Даргомыжского см. в письмах к Л. И. Кармалиной стр. 310 наст. изд.

[2] Из письма к Л. И. Кармалиной 1860 г.

[3] П. Степанов имеет в виду роман Глинки с Е. Е. Керн

[4] В отношении последнего заявления П. А. Степанов не совсем прав: достаточно напомнить известный афоризм Глинки, что «кучера дельнее господ».

[5] Имеется в виду М. А. Гедеонов.

В. П. КАШПЕРОВ

ВОСПОМИНАНИЕ о М. И. ГЛИНКЕ

[1] Воспоминания В. Н. Кашперова написаны в связи с публикацией в том же номере (кн. 7/8) РА за 1869 г. двух писем к нему М. И. Глинки.

[2] Влиятельное лицо — повидимому, подразумевается Николай I.

[3] Один из влиятельных — вел. князь Михаил Павлович.

[4] В архиве В. Н. Кашперова (ГЦТМ) заметки Глинки об инструментовке в записи Кашперова не обнаружены.

[5] В концерте под управлением Мейербера, состоявшемся в берлинском королевском дворце 9/21 января 1857 г., из «Ивана Сусанича» исполнялось лишь одно трио «Ах, не мне, бедному».

[6] Глинка был вполне удовлетворен исполнением трио; в письме к сестре Л. И. Шестаковой от 15/27 янв. 1857 он писал: «Пела партию Петровой по справедливости любимая здешней публикой M-me Вагнер, она была в ударе и пропела очень, очень удовлетворительно. Оркестром управлял Мейербер и надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях».

[7] На похоронах Глинки, кроме указанных Кашперовым лиц, присутствовали: скрипач Грюнвальд, дирижер Бейер, чиновник русского посольства, жены двух русских священников и хозяева квартиры Глинки.

Н. В. КУКОЛЬНИК

ИЗ МОИХ ЗАДУШЕВНЫХ ПУТЕВЫХ ЗАПИСОК

Отрывок из Путевых записок Кукольника, относящийся к описанию панихиды по Глинке, был опубликован с искажениями и пропусками племянником Кукольника, И. А. Пузыревским, в РС, 1870, т II.

В настоящем сборнике отрывки из Путевых записок публикуются по рукописи (ГПБ, Собрание русских автографов К-14, № 6, лл. 7—9 об., 38 об.— 39 об.).

[1] В Петербурге о смерти Глинки стало известно 12 февраля.

[2] Н. В. Кукольник писал А. Ф. Львову 13 февраля 1857 г.: «...чувство народной сознательной гордости требует торжественного публичного изъявления общего чувства уважения к достоинствам и заслугам незабвенного певца земли русской» (Летопись, стр. 498).

[3] Приводим проект пригласительного билета, составленный Н. В. Кукольником с поправками Львова (вычеркнутые Львовым слова заключены в прямые скобки): «С высочайшего соизволения [в субботу 23-го февраля] в Придворной Конюшенной церкви совершена будет панихида за упокой души знаменитого русского композитора, Михаила Ивановича Глинки, скончавшегося после непродолжительной болезни в Бер-

лине 3-го сего же февраля. [Труды его на славу русского искусства слишком известны всякому русскому, исчислять их здесь было бы неуместно]. Гг. императорские певчие, чествуя память бывшего своего капельмейстера и прославленного художника, [изъявили единодушное желание] будут сопровождать печальное священнодействие своим пением. Почитатели таланта и душевных свойств покойного, желающие отдать последний долг [драгоценной памяти усопшего] памяти его, благоволят пожаловать в субботу 23-го сего февраля в придворную Конюшенную церковь к $2^1/_2$ часам пополудни» (Летопись, стр. 498—499).

[4] Окончательный текст пригласительного билета на панихиду по Глинке: «Гг. придворные певчие с высочайшего соизволения будут служить панихиду в память бывшего их капельмейстера Михаила Ивановича Глинки, скончавшегося в Берлине 3-го сего февраля. Панихида будет совершена в субботу 23-го сего же февраля в Придворно-Конюшенной церкви в $2^1/_2$ часа пополудни. О чем извещаются все, кто своим присутствием желал бы почтить его память как знаменитого отечественного композитора» (Летопись, стр. 499).

[5] Мишурный мир — по выражению Н. Кукольника — высший свет.

[6] Берлинский священник — В. П. Полисадов.

[7] Программа концерта Филармонического общества в память Глинки: I-е отд.— 1. Увертюра к оп. «Руслан и Людмила», 2. Интродукция из той же оперы (хор «Дела давно минувших дней», «Песнь Баяна» и хор «Мир и блаженство»), 3. Ария Руслана, 4. Молитва с хором, 5. Вальс-фантазия, 6. Ария Фарлафа из «Руслана и Людмилы», 7. Ария Людмилы «Вдали от милого», 8. Хор, марш Черномора и Лезгинка из IV акта «Руслана и Людмилы». II-е отд. 9. Арагонская хота, 10. Романс Ратмира из оп. «Руслан и Людмила», 11. Импровизация на мотивы Глинки Сеймур-Шифа, 12. Каватина Гориславы из оп. «Руслан и Людмила», 13. Финал из оп. «Иван Сусанин». Исполнители концерта: Д. Леонова, П. Булахов, С. Гулак-Артемовский, Захаров, Тифензее, Лешетицкая, Кочетова. Дирижер К. Б. Шуберт.—Концерт прошел с большим успехом и был отмечен положительными отзывами прессы.

В. П. ЭНГЕЛЬГАРДТ

ИЗ ПИСЕМ к Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

Воспоминания В. П. Энгельгардта составлены из отрывков его писем к историку музыки, биографу и публикатору материалов о Глинке, издателю РМГ, Н. Ф. Финдейзену. Большинство писем Энгельгардта — ответы на запросы Финдейзена; значительная часть — отклики на публикуемые Н. Ф. Финдейзеном материалы. Выдержки из писем не систематизированы и приводятся в той последовательности, как они писались Энгельгардтом, т. е. в хронологическом порядке. Поскольку данные фрагменты преследуют цель воспроизведения воспоминаний о Глинке близкого ему человека, но не публикацию эпистолярного наследия Энгельгардта, даты писем не указываются. Первая запись (опубликованная, правда с купюрами, Финдейзеном в РМГ в 1907 г., № 5/6, стр. 155—160) относится к 1897 г.; последняя — к 1913 г.; с 1897 г. по 1908— записей нет; все последующие выдержки относятся к 1908—1913 гг. В значительной своей части публикация в настоящем сборнике совпадает с публикацией писем Энгельгардта к Финдейзену в СМ, 1953, № 9. Отрывки из писем Энгельгардта в настоящем сборнике публикуются по автографам, хранящимся в ГПБ, Архив Н. Ф. Финдейзена.

[1] В части архива Н. Ф. Финдейзена, хранящейся в ИТМ, находится письмо М. В Тихонравова, содержащее описание перевоза тела Глинки из Берлина в Штетин и из Штетина в Петербург. В этом письме приводятся некоторые небезинтересные подробности. Так, Тихонравов вспоминает, что, не желая терять времени и делать лишние расходы, на станции он сдал в багаж ящик с гробом Глинки, «объявив, что в ящике фарфор», так как иначе пришлось бы «взять отдельный вагон и предварительно запастись установленным на такие случаи свидетельством» от местной полиции. В Штетине Тихонравов взял телегу для доставки ящика к пристани, где стоял почтовый пароход «Владимир» и сообщил «доверительно командиру парохода, какая драгоценность в ящике» (Летопись, стр. 508—509).

[2] Ср. с письмом В. П. Энгельгардта к Л. И. Шестаковой от 16/28 мая 1857 г., опубликованном в РМГ, 1898, № 12, стлб. 1022—1024.

[3] Родители В. П. Энгельгардта—П. В. и С. Г. Энгельгардт.

[4] В ГПБ хранится автограф квартета в переложении для ф-п. в 4 руки с авторской датой: «1830, avril» [апрель].

[5] Вся часть личного архива В. П. Энгельгардта, относящаяся к Глинке, бесследно исчезла.

[6] О каком Гунгле идет здесь речь—неясно: непосредственно после Г. Германа в Павловске дирижировал Иоганн Гунгль (сезоны 1845—1848 гг.), а вслед за ним —

Иосиф Гунгль (сезоны 1850—1855 гг.), который известен как исполнитель произведений Глинки. «Вальс-фантазия» исполнялся также летом 1849 г. оркестром Сакса в общественном саду «Тиволи» (Петербург).

[7] Партитура «Меланхолического вальса», составленная по оркестровым голосам Вестфалем, хранится в ГПБ.

[8] Партитура «Болеро» не сохранилась.

[9] Зеленая тетрадь — так Глинка называл нотную тетрадь, содержащую ряд его произведений, записанных туда самим композитором. Энгельгардт включил «Зеленую тетрадь» в т. X собрания автографов Глинки (ГПБ).

[10] Записка Глинки носит шутливый характер, вот ее текст: «Дозволено Василью Павловичу Энгельгардту пользоваться правом переписывать сочинения мои, находящиеся у его сиятельства князя Одоевского, с тем, чтобы каждое сочинение, которое пожелает иметь г. Энгельгардт, было выдаваемо ему, под его расписку. Коллежский асессор Михайла Глинка. 19 апреля 1849 г.» (текст записки, кроме подписи и даты, написан рукой Энгельгардта).

[11] Картины Роллера находятся во Всесоюзном музее А. С. Пушкина.

[12] Музей Глинки был создан по инициативе Л. И. Шестаковой сначала в фойе Мариинского театра, затем при Петербургской консерватории В настоящее время фонды музея Глинки переданы в ИТМ.

[13] Географический атлас, подаренный Глинкой Энгельгардту, хранится в Казанской обсерватории им. В. П. Энгельгардта и имеет цитированную надпись со следующей датой: «17 марта 1852 г.»

[14] Имеется в виду концерт, состоявшийся 15 марта 1850 г., в котором впервые были исполнены «Арагонская хота», «Камаринская» и «Воспоминание о Кастилии» (первая редакция «Ночи в Мадриде»).

[15] Глинка слышал «Камаринскую» в концерте СПб Филармонического общества 2 апреля 1852 г. Что касается «Арагонской хоты», то ее исполнение в сокращенной редакции Глинка слышал в Варшаве весной 1848 г.

[16] См. окончание этих же Воспоминаний В. П. Энгельгардта и комм. 28 к ним.

[17] Имеется в виду памятник Глинке на Театральной площади в Ленинграде работы Р. Р. Баха (открыт в 1906 г.).

[18] Портрет-картина И. Е. Репина «Глинка, сочиняющий оперу «Руслан и Людмила», находится в Третьяковской галерее.

[19] Дагеротип Глинки, снятый С. Л. Левицким в 1842 г., хранится в ГПБ.

[20] Л. И. Леонов был сыном пианиста Джона Фильда.

[21] При всем своем преклонении перед Глинкой, В. П. Энгельгардт не сумел правильно подойти к оценке «Руслана и Людмилы» и, как и большинство современников Глинки, считал, что его вторая опера со стороны драматургии несостоятельна.

[22] Страница 47—имеется в виду РМГ за 1908 г., в которой воспроизведена известная карикатура Н. А. Степанова «Истязание мученика Бетховена».

[23] Кроме карикатурных статуэток, Н. А. Степанов был автором также портретных статуэток, в том числе и миниатюрного бюста Глинки (об этом имеются упоминания в прессе). В настоящее время известен лишь один миниатюрный бюст (не карикатурный) А. С. Даргомыжского (хранится в ИТМ). Говоря о бюсте, Н. А. Степанов, возможно, имел в виду именно миниатюрный бюст Глинки; вполне вероятно также предположение В. П. Энгельгардта относительно того, что Стасов вместо Петра по ошибке назвал имя Николая Степанова. На карикатурах Н. Степанова, изображающих снятие маски с Глинки, среди присутствующих лиц помещено семейство Яненко, а также автор карикатур; но, конечно, его присутствие при снятии маски еще не устанавливает авторство Н. А. Степанова.

[24] «Приглашение к танцу» Вебера инструментовано Глинкой осенью 1854 г. Никаких следов этого произведения не сохранилось (см. Восп. Д. В. Стасова—стр. 274 наст. сборника).

[25] Инструментовка Ноктюрна Гуммеля «В память дружбы» сделана Глинкой осенью 1854 г.; авторская дата на рукописи «С. П. бург, 9 октября 1854 г.».

[26] Речь идет об автографе партитуры «Молитвы», которая утрачена; в ГПБ хранится рукописная копия, где лишь заглавный лист и некоторые пометки и исправления в тексте сделаны рукой Глинки.

[27] В. П. Энгельгардт неточно цитирует стихи К. Н. Батюшкова в романсе Глинки «Память сердца»; следует: «рассудка памяти печальной».

[28] В журн. «Старые годы» помещена репродукция портрета Глинки, приписываемого К. П. Брюллову. В настоящее время портрет Глинки экспонирован в квартире А. С. Пушкина. В Путеводителе по музею-квартире (сост. Е. Е. Фрейдель под ред. М. М. Калаушина, изд. Пушкинского общ-ва, Л., 1951) на стр. 20 портрет Глинки обозначен, как «акварель К. П. Брюллова». Небезинтересно отметить, что на той же стене, где висит портрет Глинки, помещен портрет В. А. Жуковского, также акварельный и по манере исполнения совершенно схожий с портретом Глинки; это изображение

Жуковского датировано 1835 годом и имеет авторскую подпись К. П. Брюллова. В наст. изд. портрет Глинки воспроизводится на фронтисписе.

[29] Еще большее сходство с портретом имеет карикатура К. Брюллова на Глинку, хранящаяся в Гос. Третьяковской галерее; упоминаемый «хохолок» изображен и на ней весьма отчетливо. Не утверждая категорически авторства К. П. Брюллова, полагаем, что при дальнейшем изучении этого вопроса следует принять во внимание не только авторитетное мнение В. П. Энгельгардта, лично знавшего Глинку, но и приведенные выше сведения.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ПИСЬМА К ЛЮБИТЕЛЮ МУЗЫКИ ОБ ОПЕРЕ г. ГЛИНКИ „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ"

Статья Одоевского печаталась в СП, 1836, №№ 280, 287, 288, в виде писем; осталась незаконченной из-за травли, поднятой Булгариным и не давшим возможность печатать продолжение статьи в редактируемой им газете. Переиздана в Избранных статьях В. Ф. Одоевского под ред. В. В. Протопопова, Музгиз, М.—Л., 1951 (по тексту СП) и в Статьях В. Ф. Одоевского о М. И. Глинке, под ред. Г. Б. Бернандта, Музгиз, 1953 (по рукописи).

В настоящем сборнике статья Одоевского воспроизводится по рукописи (ГПБ, Архив В. Ф. Одоевского, том I, № 6).

[1] Одоевский перечисляет названия парижских журналов.

[2] Глинка использовал в опере две народные песни: одна в партии Сусанина при его выходе «что гадать о свадьбе» (песня лужского извозчика); другая — в оркестровом аккомпанементе к словам Сусанина в лесу «Туда завел я вас» (народная песня «Вниз по матушке по Волге»). Сам Глинка в Записках говорит: «Одоевскому чрезвычайно понравилась тема, взятая мною из песни лужского извозчика!.. Он советовал мне напомнить об этой теме, которой начинается партия Сусанина в последней его сцене в лесу с поляками» (ЛНГ I, стр. 163—164). Возможно, что Одоевский имеет в виду именно понравившуюся ему тему.

[3] См. В. Ф. Одоевский. Приложение к биографии Глинки (стр. 166 наст. сборника).

[4] Трудно предположить, что Одоевский мог искренно восхищаться приведенными им «перлами» поэзии Розена. Вероятно, похвалы бездарному либретто были вынужденными так же, как и высказанная ниже мысль о «заслугах» дирекции при постановке «Ивана Сусанина».

[5] См. Восп. А. Я. Петровой-Воробьевой (стр. 171 наст. сборника).

[6] Танкред и Орбасан — действующие лица оперы Россини «Танкред».

[7] При первых представлениях «Ивана Сусанина» опера была разделена на три акта с эпилогом: первый акт включал нынешние первый и второй.

[8] Вследствие того, что попутно с изложением сюжета Одоевский дает оценку музыки оперы, оставляем передачу содержания либретто «Ивана Сусанина» по либретто Розена. Однако, не следует забывать, что верноподданнический текст Розена не совпадал с замыслом Глинки (см. мнение В. П. Энгельгардта по этому вопросу, стр. 322 наст. сборника.).

[9] Одоевский имеет в виду сцену в избе Сусанина.

[10] В современном либретто это место звучит иначе:

Боже, дай силы мне,
Ты умудри меня.

[11] Третий акт (нынешний—четвертый) — в то время — сцена Сусанина в лесу с поляками.

[12] Ср. с примечанием Глинки в «Плане первых трех действий» оперы; при перечислении действующих лиц композитор записал: «Иван Сусанин (бас) — характер важный», и далее: «Первые слова и напевы Сусанина должны уже объяснять его важный характер» (ЛНГ I, стр. 305, 306).

[13] Ср. официальную похвалу дирекции, высказанную Одоевским в комментируемой статье, с восп. того же Одоевского к публикации писем М. И. Глинки к К. А. Булгакову (стр. 104 наст. сборника). Интересно также отметить, что рукопись статьи в этом месте испещрена множеством помарок и исправлений: видно, с каким трудом автор подбирал выражения для «восхваления» театральной дирекции.

[14] Дальнейших «писем» Одоевского не последовало.

[15] Отец и сын Кавосы — К. А. и И. К. Кавосы.

[16] *К. В. О.*—Князь Владимир Одоевский.

[17] Имеется в виду Ф. Ф. Вигель.

[18] В рукописи Одоевского письмо Ф. Ф. Вигеля отсутствует; имеется лишь указание, что оно приложено на отдельном листе; в СП письмо напечатано в извлечениях. Приводим письмо Вигеля полностью по тексту, опубликованному в РМГ, 1901, № 47, стр. 1176—1178: «Вы музыкант, вы истинный музыкант, любезный князь, и вместе с тем искусный писатель. Кажется, сии два таланта у нас вы один в себе соединяете; другим они достались порозно, и потому-то на Вас лежит обязанность, от исполнения коей Вам непростительно отказаться. Люди, которым дано право бранить и хвалить литературные произведения, художества, искусства, науки, нравы общества—предметы, из коих две трети чужды их пониманию, одним словом журналисты, верно не пропустят новую оперу в молчании: если не побранят они ее, то мимоходом, верно, скажут какой-нибудь вздор; жаль будет одним петухам предоставить оценку сего перла. Один из них, Булгарин, сказал мне при выходе из театра, что это—какое-то potpourie; одною горькою улыбкою отвечал я ему. Весьма умно и забавно Жуковский назвал Глинку фарфором, но не совсем справедливо: какой это фарфор, это алмаз, а оценщика ему я лучше Вас не знаю. Вот почему именем всех меломанов и руссоманов умоляю Вас вступиться в сие дело: скоро явится «Современник»; напишите-ка статейку и услужите тем Пушкину и публике. О, если б я имел двойное Ваше искусство, не заставил бы себя долго упрашивать! Мне бы быть журналистом; какое наслаждение хвалить! но также какое наслаждение и бранить! К сожалению, первое труднее последнего: лесть почти всегда бывает похожа на ум, а восторг, когда его не разделяют, всегда кажется смешным.

Не опасаясь сего, мне хочется сообщить Вам невежественные мои замечания на «Жизнь за царя» и дать Вам отчет в сильных ощущениях, которые сие чудесное творение произвело во мне. Либретто, мне кажется, никуда не годится, и, по мнению моему, эта опера скорее может почитаться ораторией с декорациями и костюмами. Но что за музыка! Надобно очень хорошо знать русские сердца, чтобы одними звуками уметь так сильно говорить им. В языке этой новорожденной прекрасной музыки есть истинно что-то волшебное. Польское все так же прекрасно выражено, и характеры двух наций музыкой чрезвычайно искусно оттенены; в польском сколько важности и даже чванства, а в мазурке буйное, отчаянное веселье. Напротив, в русском, в самых веселых песнях сколько тишины и благонравия, и даже тогда, как народ ликует, при венчании царя, автор умел сохранить его песням свойственную ему скромность, а в печальном, так называемом, заунывном его пении у Глинки в каждом звуке есть, кажется, слеза. Когда случится видеть мне эту оперу, то эпилога не дождусь; слушая трио Воробьевой со Степановой и Леоновым, я готов был рыдать с ними; может быть, в третий раз не в силах буду удержаться, а смешным быть не хочется. Среди всеобщей радости, плач сирот о виновнике торжества производит разительную противоположность; это прекрасная мысль, самая драматическая идея, и я уверен, что она принадлежит автору музыки. Вы знаете, что я не совсем терпеливо слушаю мнения, противные моим; но верите ли, что тут напротив; во мне рождается какое-то сострадание к тупочувствию тех, кои меня не понимают; уж не действие ли это глинкинской музыки? Впрочем, если б я и мог огорчиться двумя-тремя глупыми критиками, то должен бы был утешиться окружавшими меня в театре восторгами. Прощайте, любезнейший князь, до свидания. Россия и просвещение, вот беспрестанный крик моего сердца».

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

НОВАЯ РУССКАЯ ОПЕРА „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“

Статья В. Ф. Одоевского напечатана в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду», 1837, № 5, 30 января, под псевдонимом *В. Невский.* Перепечатана в Избранных статьях В. Ф. Одоевского, под ред. В. В. Протопопова, Музгиз, М.— Л., 1951, стр. 36, и в Статьях о М. И. Глинке В. Ф. Одоевского под ред. Г. Б. Бернандта, Музгиз, М., 1953, стр. 33.

В настоящем сборнике статья печатается по тексту первой публикации в «Литературных прибавлениях» к РИ.

[1] Установить, кто подразумевается под именем М. П. М...й,— не удалось.

[2] К этому времени полемика вокруг оперы Глинки стала очень горячей. Именно это обстоятельство побудило В. Ф. Одоевского к более решительному контрнаступлению на врагов Глинки. Настоящая статья написана в защиту «Ивана Сусанина» от булгаринской клики и суждений светской черни.

[3] Редактором «Литературных прибавлений» к РИ был в то время А. А. Краевский. Обращаем внимание читателей на случайное совпадение: именно в 5 номере Лит.

прибавлений, в котором напечатана настоящая статья, помещено известное сообщение о смерти А. С. Пушкина: «Солнце нашей поэзии закатилось...» (и т. д.).

[4] Сохраняем все примечания редакции «Литературных прибавлений» как свидетельство борьбы мнений вокруг произведения Глинки.

[5] Намек на Булгарина.

[6] Артист С. Я. Байков—исполнитель роли начальника польского отряда.

Я. М. НЕВЕРОВ

О НОВОЙ РУССКОЙ ОПЕРЕ ГЛИНКИ „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ"

Письмо к «Наблюдателю» из С.-Петербурга от 10 декабря 1836 г.

Статья Я. М. Неверова напечатана в «Московском наблюдателе», 1836, ч. IX, и подписана инициалами *Я. Н.* Авторство статьи установлено Б. С. Штейнпрессом в его работе «Глинка, Верстовский и другие» (сб. Глинка).

[1] Далее следует подробное изложение содержания оперы по тексту Е. Ф. Розена, которое мы опускаем.

[2] Первое издание отдельных номеров из оперы принадлежало Л. Снегиреву. Полное издание клавираусцуга оперы «Иван Сусанин» было осуществлено лишь в 1856 г. Ф. Стелловским.

Н. В. ГОГОЛЬ

ИЗ „ПЕТЕРБУРГСКИХ ЗАПИСОК" 1836 года

Статья Гоголя впервые напечатана за подписью *** в шестом томе журнала «Современник» за 1837 г. (дата цензурного разрешения 2 мая). Фрагмент об опере Глинки взят из второй части статьи, которая первоначально была задумана, как самостоятельная и имела название «Петербургская сцена 1835/36 годов». Гоголь работал над этой частью статьи в период подготовки «Ревизора» к постановке, в марте и апреле 1836 г. Именно тогда Гоголь, повидимому, имел возможность познакомиться с оперой Глинки, как во время репетиций у Юсупова и Виельгорских, так и во время репетиций оперы, происходивших в Александринском театре. Как известно, во время первого представления «Ивана Сусанина», 27 ноября 1836 г., Гоголь уже уехал из Петербурга. Первоначальный текст статьи Гоголь значительно углубил и переработал для «Современника», который издавался тогда Пушкиным. Есть основания полагать, что изменения эти Гоголь внес под непосредственным воздействием Пушкина.

В настоящем сборнике отрывок из статьи Гоголя публикуется по тексту Собрания сочинений Гоголя, т. VI, Гос. изд. художественной литературы, М., 1953.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

О НОВОЙ СЦЕНЕ В ОПЕРЕ „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ", соч. М. И. ГЛИНКИ

Статья напечатана в «Литературных прибавлениях» к РИ, 1837, № 41, 9 октября, без подписи. Однако ее содержание и стиль изложения не вызывают сомнения в авторстве Одоевского, что подтверждается также розысканиями Г. Б. Бернандта (см. В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке, Музгиз, М., 1953, стр. 42—43). Статья перепечатана в указанном сборнике под ред. Бернандта.

В настоящем издании статья Одоевского воспроизводится по тексту первой публикации.

[1] Одоевский почти дословно цитирует Булгарина, который кроме того писал еще следующее: «Целый мир знает Моцарта и Россини, а им никто не сказал и не скажет, что они открыли новую стихию в искусстве, которую давно ищут и не находят. Им не сказали этого и не скажут, потому что эта новая стихия в искусстве подобно философскому камню существует только в голове музыкальных теоретиков, а не в природе. Спрашиваем серьезно, что значит: новая

стихия в музыке? Мы верим, что в музыке не может быть никакой новой стихии и что в ней невозможно открыть ничего нового. Все существует. Берите и пользуйтесь». По поводу этих нелепых рассуждений Глинка отмечал в «Записках»: «Эти статьи любопытны и ясно определяют степень невежества в музыке их автора» (ЛНГ I, стр. 171).

[2] В. Ф. Одоевский ссылается на свою статью «Письма к любителю музыки», см. стр. 327 наст. сборника.

[3] См. Восп. А. Я. Петровой-Воробьевой, стр. 173 наст. сборника.

О. И. СЕНКОВСКИЙ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НОВОСТИ

Статья без подписи, но по ее сочувственному тону ее скорее всего можно приписать О. И. Сенковскому — горячему почитателю Глинки; она напечатана в «Библиотеке для чтения», 1842, № 9.

[1] Первая, так называемая «квартетная» репетиция «Руслана и Людмилы» состоялась на квартире матери композитора, Е. А. Глинки, 13 августа 1842 г. Как отмечает в Записках сам Глинка, «репетиция была очень удачна» (ЛНГ I, стр. 223). Присутствовал ли Сенковский на этой репетиции — неясно; Глинка не упомянул его среди слушателей. Возможно, что заметка написана со слов бывшего на репетиции теоретика О. К. Гунке или кого-либо из исполнителей.

[2] Ср. с Глинкой: «Во время репетиции я на фортепьяно играл партии духовых инструментов, голосов не было» (ЛНГ I, стр. 222—223).

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ЗАПИСКИ ДЛЯ МОЕГО ПРАПРАВНУКА О ЛИТЕРАТУРЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ И О ПРОЧЕМ

(Письмо г. Бичева.—«Руслан и Людмила», опера г. Глинки)

Статья В. Ф. Одоевского о «Руслане и Людмиле» напечатана в журнале «Отечественные записки», 1843, т. 26, отдел VIII «Смесь» и подписана «Плакун Горюнов, титулярный советник в отставке». Рукопись Одоевского почти полностью сохранилась в его архиве, за исключением начала и конца второй части, т. е. начала и конца письма Бичева, от имени которого написана рецензия на оперу. При переиздании Статей о М. И. Глинке В. Ф. Одоевского под ред. Г. Б. Бернандта (Музгиз, М., 1993) статья воспроизведена по тексту «Отечественных записок».

В настоящем сборнике статья Одоевского печатается по рукописи (ГПБ, Архив В. Ф. Одоевского, т. 9, № 2 и т. 13, № 23), с добавлением утраченных мест по тексту «Отечественных записок», что в соответствующих местах оговаривается в сносках. При восстановлении авторского текста нами, однако, сделана купюра: после слов «один другого смышленее» (конец первого абзаца) идет текст, не имеющий отношения к опере Глинки и посвященный журнальной полемике того времени (до слов «Однажды, как я старался вспомнить»). Соответственно этому снят первый подзаголовок— «Третейский суд» в скобках перед словами: «Письмо г. Бичева».

[1] Эта статья Одоевского написана в защиту оперы Глинки «Руслан и Людмила» против безграмотных нападок Булгарина в СП. Хотя имя Булгарина и не упоминается в статье, но неоднократные намеки на «одного господина» подразумевают автора злобных статей о Глинке. «Записки для моего праправнука» написаны от имени вымышленного лица П. Бичева и начинаются как продолжение рукописи, якобы не имеющей начала.

[2] Искажая факты, Булгарин писал: «Декорации превосходны... О музыке ни полслова! Что же это значит, скажите ради бога! Публика была тиха, холодна и безмолвна все время первого представления, и кое-когда и кое-где раздавались уединенные рукоплескания. Не было ни разу общего увлечения, не было ни разу общего восторга[...] как то бывает при исполнении высоких или даже грациозных произведений музыки. Публика молчала, все чего-то ждала, ждала, ждала, и, не дождавшись, разошлась в безмолвии, в каком-то унынии, проникнутая горестным чувством!.. Все пришли в театр с предубеждением в пользу композитора... и все вышли из театра, как с похорон! Первое слово, которое у каждого срывалось с языка: скучно!» (СП., 1842 от 1 декабря). Как ни странно, но именно эта статья Булгарина, а не правдивая картина, нарисован-

ная В. Ф. Одоевским и другими (см. Летопись, стр. 254, 255), легла в основу дальнейших исследований при рассмотрении вопроса об отношении современников ко второй опере Глинки!

[3] Шкуна Нюкарлеби — драма Ф. Булгарина, поставленная в Петербурге в сентябре 1841 г.; по воспоминаниям современников, на представлении пьесы Булгарина присутствовали полицейские, чтобы воспрепятствовать ее скандальному провалу (А. Вольф, Хроника петербургских театров, ч. I, СПб. 1877, стр. 95).

[4] В начале 1843 г. опера была напечатана в виде отдельных номеров (издание фирмы «Одеон»), в которые не входили симфонические антракты, с русским и немецким (перевод Ю. К. Арнольда) текстом.

[5] Приди в чертог ко мне златой — ария Лесты из популярной в то время оперы «Леста, днепровская русалка» Кауэра и Давыдова.

[6] Утверждение Одоевского, что народной музыки не существует за пределами славянских стран, ошибочно.

[7] В «Руслане и Людмиле» двадцать семь номеров, а не двадцать один; в первоначальном издании оперы была другая, чем в позднейшем, нумерация сцен, а именно: Увертюра (без номера), № 1 интродукция, № 2 Каватина Людмилы, № 3 Финал первого акта, № 4 баллада Финна, № 5 сцена и рондо Фарлафа, № 6 Ария Руслана, № 7 Хор головы, № 8 Персидский хор, № 9 Каватина Гориславы, № 10 Ария Ратмира, № 11 Танцы дев Наины, № 12 Финал третьего акта, № 13 Ария Людмилы, № 14 Марш Черномора, № 15 Восточные танцы, № 16 Хор «Погибнет», № 17 Финал четвертого акта, № 18 Романс Ратмира, № 19 «Все тихо, дремлет стан» и хор, № 20 Дуэт Ратмира и Финна, № 21 Финал пятого акта.

Ф. А. КОНИ

ЗАМЕТКИ О „РУСЛАНЕ И ЛЮДМИЛЕ"

Заметки Ф. А. Кони представляют собой фрагменты из его печатных выступлений в «Литературной газете». Первый — из «Смеси». «Литературная газета», 1842, № 48; второй — из «Обзора драматической деятельности Петербургских театров за вторую половину 1842—1843 театрального сезона», «Литературная газета». 1843, № 13; третий — из «Журнальной амальгамы», «Литературная газета», 1843, № 16.

[1] Петрова 1-я — Анна Яковлевна Петрова-Воробьева, в отличие от Петровой 2-й — Анфисы Николаевны — первой исполнительницы партии Ратмира.

[2] Воскресенье — 18 апреля 1843 г.

[3] О. А. Петров—исполнитель партии Руслана; А. Я. Петрова—Ратмира; Л. И. Леонов — Финна; Е. А. Семенова — Людмилы; Д. Този — Фарлафа.

[4] Намек на Ф. Булгарина.

АНРИ МЕРИМЕ

„ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ"

Заметка Мериме об «Иване Сусанине» представляет собою извлечение из «Писем о России», печатавшихся в журнале «Révue de Paris» и затем изданных отдельной книгой: «Une année en Russie, lettres à M. S.-M. Girardin par H. Merimée, Paris, 1847». [Год в России. Письма г-ну С.-М. Жирардену]. Отрывок из первого письма (об «Иване Сусанине») Анри Мериме сам вписал в «Испанский альбом» Глинки в Париже, в 1845 г. (ИТМ).

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

МИШЕЛЬ ГЛИНКА

Статья Г. Берлиоза написана в связи с исполнением в Париже произведений Глинки как под управлением самого Берлиоза, в его концертах в Цирке, 4/16 марта и 25 марта/9 апреля, так и в концерте Глинки в зале Герца 24 марта/10 апреля 1845 г. Статья напечатана в «Journal des Débats» 4/16 апреля 1845 г. под названием «Michel de Glinka».

В русском переводе статья впервые была напечатана в №№ 85 и 86 СПб. вед., 1845, 19 и 20 апреля; перепечатана в М. вед., №№ 50 и 51, 26 и 28 апреля.

Публикуем статью по тексту СПб вед., 1845, где она была напечатана под заглавием «Мнение Берлиоза о М. И. Глинке» со следующим предисловием: «В одном из последних нумеров «Journal des débats» помещена статья Берлиоза (Berlioz) под заглавием «Michel de Glinka». Сообщаем ее нашим читателям, как она есть, без всяких перемен и замечаний на ошибки автора: дело здесь не в биографии М. И. Глинки, а в мнении знаменитого музыканта и критика о нашем русском композиторе. В начале своей статьи Берлиоз говорит о том, что об иностранных еще не известных композиторах в Париже судят обыкновенно по заранее принятым мнениям. Так например, любители музыки и особенно пения с восторгом встречают всякого итальянского композитора, в твердой уверенности, что у него неистощимое богатство восхитительных мелодий; знатоки смотрят на него как на человека совершенно безграмотного в музыке, как на списывателя подражателей Россини. Немецкий музыкант встречает в обоих кругах совершенно противоположный прием: знатоки смотрят на него как на глубокого, ученого музыканта, любители, и особенно дамы, как на скучного, холодного контрапунктиста, у которого совсем нет пения. О русских композиторах заранее составленного мнения, разумеется, нет никакого, и вот, говорит Берлиоз, «вдруг является даровитый русский композитор Глинка, отличающийся и стилем и гармоническою наукою и особенно свежестью и новостью идей».

[1] Сведения о Глинке для этой статьи сообщил Берлиозу находившийся тогда в Париже Н. А. Мельгунов со слов самого композитора. Поэтому чрезвычайно важно указание, что либретто «Ивана Сусанина» написано под влиянием Глинки, стремившегося подчеркнуть наиболее характерные черты «музыкального чувства русских» — не любовь к царю, не идеи официального патриотизма, а истинную национальность.

[2] По поводу неточностей и преувеличений в статье Берлиоза Глинка писал П. А. Бартеневой: «Если в его статье оказываются преувеличения и неверности, это оттого, что тутошние писатели, в особенности журналисты, до такой степени привыкли к exagération [преувеличению], что не могут никак утерпеть, чтоб не прибавить» (письмо от 9/21 мая 1845 г., ЛНГ II, стр. 288).

[3] Ср. с Записками: «Некоторые мальчики были одарены столь тонким слухом, что следили непринужденно за всевозможными интервалами, даже за музыкальной чепухой» (ЛНГ I, стр. 182).

[4] Предположение, что идея создания «Руслана и Людмилы» возникла у Глинки под влиянием произведений Т. Гофмана и «Тысячи и одной ночи», не соответствует действительности. Между русской эпической оперой Глинки и немецким романтизмом повестей Гофмана, разумеется, нет ничего общего; что касается влияния арабских сказок, то Глинка во время создания оперы не знал их; впервые сказки «Тысячи и одной ночи» он прочитал в Париже в 1853 г. По этому поводу он говорит в Записках: «жаль, что я не читал этих сказок до сочинения моей оперы Руслан!» (ЛНГ I, стр. 292).

[5] Имеются в виду транскрипции «Марша Черномора» Листа и Каватины из оперы «Руслан и Людмила» А. Гензельта.

[6] Речь идет о концерте Глинки в Париже 29 марта/10 апреля 1845 г.

[7] Скерцо в форме вальса — «Вальс-фантазия» Глинки.

[8] Возможно, что за инициалом *О* скрыл свое имя В. Ф. Одоевский.

Н. И. ГРЕЧ

ИЗ „ПАРИЖСКИХ ПИСЕМ“

Публикуемые отрывки извлечены из корреспонденций Н. И. Греча, которые регулярно печатались в СП в 1844—1845 гг. В них автор освещал общественно-политическую и художественную жизнь столицы Франции. В его отчетах значительное место принадлежит описаниям концертной жизни Парижа. Первый отрывок напечатан в СП, № 69 от 27 марта 1845; второй — в № 90 от 24 апреля за тот же год.

[1] Современники часто называли «Вальс-фантазию» — «Павловским» (по месту его постоянного исполнения — в Павловске) и «Меланхолическим» вальсом.

[2] Ср. со словами самого Глинки: «...я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России» (из письма к матери от 31 марта/12 апреля 1845 г. ЛНГ II, стр. 272).

[3] См. предыдущую статью и комментарии к ней.

[4] В письме к Н. В. Кукольнику от 6/18 апреля 1845 г. Глинка писал: «...я был вынужден ограничить свои дебюты этими незначащими пьесами в концертах, где музы-

ка должна быть понята с первого раза, и здесь надобно исполнять пьесы несложные, сверх того, я не хотел иначе начать, как пьесами, написанными в России и для России. Поэтому le succès d'oiseau de passage [успех перелетной птицы] для меня теперь достаточен, тем более, что Берлиоз, Герц и некоторые другие читали мои партитуры и огромная статья Берлиоза обо мне в «Journal des débats» убедит тебя в том, что мое авторское самолюбие вполне удовлетворено. Греч сообщит в «Северную пчелу» краткое описание моего концерта с переводом и подлинником письма Берлиоза, написанного мне за две недели до концерта, которое может служить доказательством искренности его мнения обо мне».— Письмо Берлиоза к Глинке на французском языке напечатано в сноске к статье Греча в СП.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

КОНЦЕРТ Л. МАУРЕРА

Статья В. Ф. Одоевского под названием «Замечательный концерт г-на Л. Маурера, сегодня в среду, 28 марта, в Большом театре» напечатана в РИ, 1845, № 69, за подписью «Старый дилетант». Публикуемый отрывок представляет собой начало статьи, посвященной оценке произведений, включенных в программу концерта Маурера. Значительная часть статьи содержит оценку пятой симфонии Бетховена и излагает историю ее создания.

[1] Концерт пианиста Дёлера, в котором было исполнено трио из оперы «Иван Сусанин», состоялся в зале Энгельгардта 16 марта 1845 г.

[2] Ср. с Глинкой: «...Etienne Guédéonoff и Бартенева прислали мне радостные вести из Петербурга: m-me Viardot пела по-русски арию из «Руслана» О, мой Ратмир в концерте [...] и произвела огромнейший эффект, так что ее заставили повторить. Сверх того, m-me Viardot, Rubini и Tamburini в каждом почти концерте поют трио из «Жизни за царя» Не томи, родимый, по-итальянски. Бартенева пишет, что театр всегда полон, когда на афишке трио Глинки. Граф Виельгорский сказал ей, что два купца принесли двойную сумму за концерт и просили, чтобы их пустили в залу послушать, как итальянцы поют их любимую песенку из Руслана. Эти дружеские известия восхитили меня...» (письмо к матери от 22 апреля/4 мая 1845 г. ЛНГ II, стр. 285).

[3] Господин Кюстин — имеется в виду маркиз де Кюстин, автор книги «Россия в 1839 году», в которой отрицается национальная самобытность России и русского народа.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

РУССКИЙ КОНЦЕРТ
В ПОЛЬЗУ ОБЩЕСТВА ПОСЕЩЕНИЯ БЕДНЫХ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОТНОШЕНИИ

Публикуемый отрывок из большой статьи, напечатанной за подписью «Прохожий» в СПб. вед., 1850, № 80, 8 апреля, посвящен первому исполнению «Арагонской хоты» и «Камаринской» в концерте 15 марта 1850 г. Исполненные тогда же «Воспоминания о Кастилии» (первая редакция «Ночи в Мадриде») не нашли отражения в рецензии. Этот же отрывок напечатан в Избранных статьях В. Ф. Одоевского под ред. В. В. Протопопова, Музгиз, М.—Л., стр. 77, под названием «Об испанских увертюрах и «Камаринской» Глинки».

В настоящем сборнике фрагмент из статьи Одоевского публикуется по тексту СПб. вед.

[1] Упоминание имен Виельгорского и Львова рядом с Глинкой и Даргомыжским в настоящей статье Одоевского не случайно: и Виельгорский и Львов являлись активными участниками концертов Общества посещения бедных, и в силу «дипломатических соображений» Одоевский вынужден был поставить их имена наряду с действительно народными композиторами — Глинкой и Даргомыжским.

ИЗВЕСТИЕ О КОНЧИНЕ М. И. ГЛИНКИ

Некролог Глинки, написанный В. В. Стасовым, напечатан в РВ (Смесь), 1857, февраль, кн. 1. Перепечатан в Собрании сочинений В. В. Стасова, т. III, СПб, 1894.

В настоящем сборнике публикуется по тексту Собрания сочинений В. В. Стасова.

Кроме «Известия» В. В. Стасова, а также напечатанной в начале настоящего сборника статьи А. Н. Серова, некрологи Глинки помещены в следующих изданиях: «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 11 (Ю. Арнольд), «Отечественные записки», 1857, март (аноним), газета «Русский инвалид», 1857, № 55 (аноним), «Северный цветок», 1857, № 11 (А. Н. Серов, статья без подписи, см. комм. 18 к статье Серова «Михаил Иванович Глинка», стр. 360 наст. изд.), «Современник», 1857, март (И. И. Панаев), газета «С.-Петербургские ведомости», 1857 3 марта (В. П. Василько-Петров, см. стр. 283 наст. сборника и комм. к его статье, стр. 393 наст. сборника) и др.

[1] Глинка уехал из Петербурга 27 апреля 1856 г.

[2] Биографическая заметка написана одновременно с «Записками», т. е. в период 1854/55 г.

[3] В архиве Глинки (ГПБ) сохранились два письма, написанные к нему Мейербером (без даты, но, судя по их содержанию, относящиеся к концу 1856 или нач. 1857 г.). В первом из них Мейербер пишет: «Я играл у мадемуазель Вагнер Ваше великолепное трио. Она его исполнила и с удовольствием будет петь в нем партию контральто».

УКАЗАТЕЛИ*

УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

* Музыкальные произведения и имена, встречающиеся в комментариях и вступительной статье, в указатели не включены. Те произведения и имена, которые находятся в основном тексте книги, включены не только при прямом, но и при косвенном упоминании (например, «первая опера Глинки» см. «Иван Сусанин»; «господин о трех звездочках» см. Кюи Ц. А.); отдельные номера из опер и части произведений в указателе приводятся под названием данного произведения (напр., «Лезгинка» см. «Руслан и Людмила»; «романс Антониды» см. «Иван Сусанин»). Произведения Глинки выделены *курсивом*, и имя автора не указано.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

III

ГЛИНКА В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ

Редактор-составитель Орлова Александра Анатольевна

Редактор Е. Гордеева — Корректор В. Кравченко
Техн. редактор Е. Непомнящая — Художник Е. Коган

Подписано к печати 23/VII 1955 г. А 04015. Форм. бум. 70×108¹/₁₆=14.56 бум. л.— 36,99 печ. л.+17 вклеек — 37,0 уч.-изд. л.+17 вклеек. Тираж 10 000 экз. Зак. 1868.

17-я типография нотной печати Главполиграфпрома. Москва, Щипок, 18.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
8	6 снизу	тенденционную	тенденциозную
41	5 сверху	beaux yeuz	beâux yeux
45	7 снизу	В беседе	В беседке
56	3 снизу	поеры	оперы
104	17 сверху	он должен был	она должна была
114	4 снизу	„Ивана Сусанина"	„Жизни за царя"
124	5 сверху	*Hic*	*Нис*
175	19 сверху	ни в одной	ни одной
109	7 снизу	„Les temmes	„Les femmes
234	5 сверху	vorte	votre
338	22 снизу	его	ее
359	6 снизу	СПб	СП
377	18 сверху	1842 г.	1836 г.
401	15 сверху	potpourie	pot-pourrie
403	26 снизу	1993	1953
423	17 сверху, слева	Николай	Николаи

22 р. 95 к.